4° Mus. Th. 1102 /3
63

<36603555870012

<36603555870012

Bayer. Staatsbibliothek

Digitized by Google

NEUE

BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben

von

Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

DRITTER JAHRGANG 1849.

3
1849

BERLIN.
Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler).

5

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Inhalts-Verzeichniss des III. Jahrganges

der

Neuen Berliner Musikzeitung.

Herausgegeben

von **G. Bock.**

Leitende Artikel.

Wissenschaftliche Abhandlungen, Musikalische Skizzen, Novellen etc. etc.

Seite

Angermann, F., Ein Beitrag zu Garcia's Contrebassregister der menschlichen Stimme ... 113
—, das zu starke Heraustreten der Unterkinnlade an die Oberkinnlade beim Singen ... 385
Becher, Dr. A. J., Musikalische Xenien. Erstes Alphabet 102
Bock, G., Verhältniss des Componisten zum Verleger, Arrangeur und Theaterdirector. Ein Vortrag im Tonkünstler-Verein gehalten ... 41
Böhmer, C., die gesunde Vernunft und das Verbot der Fortschreitung der Quinten v. T Uhlig, beleuchtet ... 249
Bollens, F., der katholische Kirchengesang ... 233 241
Fuchs, A in Wien. Beitrag zur Geschichte von W. A. Mozart's Zauberflöte ... 78
—, Beitrag zur Characteristik Ludwig van Beethovens, durch Veröffentlichung von drei bisher noch ungedruckten Briefen desselben. Nach dem Autograph mitgetheilt ... 135
Geyer, F., Gedanken in der Tonkunst ... 9
—, Wer soll Kritik üben? ... 177
Goethe, W. v., Dr. Alfred Julius Becher ... 17
—, Vom Frühling. Ein offner Brief aus Wien ... 166 174
Hanemann, M., Das Duell. Eine Erzählung ... 189
Itzenplitz, A., Italienische Musik und italienische Sänger ... 201
Karsten, Der katholische Kirchengesang von F. Bollens. Beleuchtung ... 297
Kossak, E., Skizzen für Tonmalerei ... 13

Seite

Kossmaly, L., Moderne, socialistisch-musikalische Tendenzen und Luftschlösser ... 105
—, Kritische Extrafahrten ... 380
—, Ein musicalisch-kritischer Lessing und ein neues musikalisches Genie ... 381
—, Ein Wort über den sogenannten überwundenen Standpunkt. 409
Krüger, Dr. E., Hochschule der Tonkunst ... 217
—, Ueber der Zeit ... 337
Lange, Dr. O., Neujahrsgruss ... 1
—, Dichter und Componist in einer Person ... 2
—, Franz Schubert und das moderne Lied ... 49 57
—, Kritik und Humanität ... 145
—, Noch ein Wort über Kritik ... 185
—, Ueber Goethes Verhältniss zur Musik ... 281 289
—, Welche Berechtigung hat die Form der modernen Fantasie? 377
Lehmann, G., Wie ist dem mechanischen, geistlosen Klavierunterrichte ein Ende zu machen? ... 165
Lobe, J., C., Beiträge zu einer Hodegetik oder Methodik des musikalischen Studiums und Lebens ... 81
Meyerbeer, G, Der Prophet (Nebst Noten-Beilage) ... 182
Ritter, A., G., Der rhytmische Choralgesang ... 129 169 266 273
Schwiening, F., C., Die ästhetische Bedeutung der Tonverzierung ... 329
Uhlig, T., Die gesunde Vernunft und das Verbot der Fortschreitung in Quinten ... 225
—, Druckfehler in den Symphonie-Partituren Beethovens ... 305

	Seite
Weiss, J., Die musikalischen Instrumente auf der Berliner Gewerbe-Ausstellung	284
J. B., Selbst-Biographie eines deutschen Flügels	14
Die Kirchenmusik und die Kirche. Von einem Geistlichen	25 33
Aus der Mappe eines Musikreorganisationsvereinsvorsitzers	53
In wie fern ist die Analyse eines musikalischen Kunstwerks dem Genusse desselben förderlich oder nachtheilig?	85 93
Auch eine Kritik, aber aus den Jahren 1790 bis 1800	126
Der wahre Autor der Zauberflöte	189
Oeffentliches Urtheil des Tonkünstler-Vereins	263

Recensionen musikalischer Compositionen.

Abt, F., 500000 Teufel S. 276.
—, Soloquartette H. 1. S. 276.
Adam, A., 6 pet. Airs S. 299.
Alard, D., op. 19. S. 393.
—, Ecole du Violon. S. 50.
André, J., op. 28. S. 338.
Auber, Haydée. Oper. S. 65. 73.

Bach, J. S., Choral-Vorspiele f. d. Orgel. Heft 1—4. S. 19.
Barth, G., op. 19. No. 3. S. 195. op. 21. Heft 1—3. S. 316.
Battanchon, F., op. 4. Liv. 2. S. 353.
Baumeister, F. A., op. 6. S. 220.
Baur, P., Canons. S. 236.
Becker, Dr. J., op. 40. 41. S. 155.
Behr, Isabella. Kehr bei mir ein. S. 99.
Belani, Caroline. op. 1. S. 163.
Benedict u. Panofka. op. 59. S. 4.
Bergt, A., op. 6. S. 323.
Bériot, C. de. op. 63. S. 291.
Berlioz, H., Marche hongroise. S. 300.
Bertelsmann, C. A., 3 Gesänge f. Männerchor S. 100.
Bisping, M., op. 4. S. 211.
—, Kurze Vorspiele auf d. Orgel. S. 18.
Blassmann, A., op. 3. 4. S. 218.
Bockmühl, R. E., op. 61. S. 364.
Bochner, J. L., op. 106. 130. S. 51.
Breidenstein, K. H., op. 18. S. 237.
Brunner, C. H., Clavierschule. S. 372.

Chor-Album, Heft 1—3. S. 276.
Chouquet, Mlle. L., op. 6. 7. S. 148.
Concone, J., 15 Vocalises pour Contralto. S. 19.
—, 40 nouv. Leçons de Chant. L. 1. 2. S. 60.

David, F., Die Wüste. S. 137.
Dessauer, J., op. 47. 48. No. 1. 2. S. 194.
Dietrich, M., op. 20—22. S. 220.
Dont, J., Etudes p. Viol. S. 353.
Dorn, H., op. 64. Liv. 1. S. 237.
Der Ungar S. 387.
Dotzauer, J. J. F., op. 155. Cah. 1—4. S. 91.
Duvernoy, J. B., op. 181. S. 251.

Ehlert, L., op. 11. S. 171.
Eichberg, J., op. 14. S. 291.
Endter, J. N., op. 3. S. 51.
Endter, J. N., 4 Studenten. S. 100.
Enke, E., op. 4. 5. S. 323.
Erk, L. u. A. Jakob. Musikalischer Jugendfreund. Hft. 1. S. 92.
Essen, H., op. 20. S. 153.
Erses, H., op. 27. S. 388.

Ferling, W., Tonleitern. S. 394.
Fiennes, H. de, op. 12. S. 219.
Finzenhagen, H., op. 1. S. 316.
Fischer, B., op. 5. S. 147.
Fischer, C. L., op. 3. Hft. 1. 2. S. 99. op. 6 No. 1. op. 7. No. 2. S. 387.
Fissmer. Siehe Gläntzer.
Flotow, F. v. u. A. Grisar. Das Wunderwasser. Oper. S. 321.
Flügel, G., op. 21. H. 1. 2. S. 44.
—, Neue Nachtfalter H. 1. 2. S. 209.
Franck, E., op. 12. S. 123.
Frantz, W., Choralbuch S. 10.
Friedrich, F., op. 5. S. 252.
Fuchs, A., op. 2. S. 387.

Geissler, C., Choralbuch S. 283.
Gerke, O., op. 33. S. 339. 6 Lieder S. 371.
Gläntzer, Huver u. Fissmer. Der Pianofortefreund. S. 196.
Goria, A., op. 47. S. 220.
Grädener, C. G. P., Fliegende Blätter S. 354. 4 Lieder. S. 371.
Greef, W., Männerlieder. Heft 6. S. 100.
Gressler, F. A., op. 12. S. 300.
Grisar, A., siehe: F. v. Flotow.
Gross, J. B., op. 38. S. 4.
Gurlitt, C., op. 7. H. 1. 2. S. 388.
Gutmann, A., op. 8. S. 60. 187.

Haeser, C., op. 10. S. 237. op. 11. S. 387. Gebet, S. 371.
Halévy, F., Das Thal von Andorra. Oper. S. 121.
Hallé, C., op. 2. S. 5.
Hanslick, E., op. 8. S. 386.
Hartmann, J. P. E., op. 50. H. 1. 2. S. 147.
Haslinger, C., op. 52. 53. S. 219. Liederschwalben S. 371.
Hauptmann, M., op. 33. S. 331.
Hauser, M. H., op. 8. H. 1—4. S. 97.
Heller, S., op. 66. S. 355. op. 67. S. 314.
Hellmesberger, G., Airs américains S. 4.
Helsted, C., op. 5. S. 163.
Henning, C., Violinschule. S. 393.
Herbert, E. Freiherr v., Volkslieder. S. 388.
Hesse, A. op. 65. S. 11. op. 83. S. 114.
Hilf, W., op. 1. S. 4.
Hille, E., op. 13. S. 194.
Hiller, F., op. 42. S. 316.
Hirsch, Dr. W., 2 Lieder. S. 315.
Hoelzel, G., op. 29. 36—38. S. 315.
Horn, P., op. 21. S. 251.
Hünten, F., op. 164. S. 228. op. 165. S. 299.
Hugot u. Wunderlich, Flötenschule. S. 171.
Huver. Siehe: Gläntzer.

Jaehns, F. W., op. 36. S. 99.
Jakob, A., siehe L. Erk S. 92.
Jugendfreund, musik. Cah. 2. S. 354.

Kaiser, H. E., op. 20. S. 60.
Kalkbrenner, F., op. 186. S. 298.
Kiel, A., op. 22. S. 193. op. 24. S. 315.
Kiel, E., 2 Nocturnes. S. 147.
Kinkel, Johanna, Anleitung. S. 372.
Koch, C., op. 3. 6. S. 387.
Köhrich, F., 3 Gesänge. S. 236.
König, Marie, op. 3. 4. S. 193.
Kontski, A. de, op. 3—5. S. 218.
Krüger, Dr. E., Quartett für Geigen. S. 68.
Krug, D., op. 34. S. 355.
Kücken, F., op. 59. S. 316.
Küffner, J., op. 326. S. 91. op. 328. S. 171.
Kühmstedt, F., op. 19a., 22. S. 19.
Küster, H., Hermann der Deutsche. S. 308.
Kummer, C., op. 112. No. 1. 2. S. 194.

Langer, G., op. 5. S. 388.
Laschk, C., 2 Gesänge. S. 98.
Lecarpentier, A., 106te u. 107te Bagatelle. S. 251.
Lemmens, J., 10 Improvisations p. Orgue. S. 18.
Lennhard, J. H., op. 13. S. 45.
Lickl, C. G., op. 77. S. 354.
Liebe, L., op. 6. S. 387.
—, op. 10. 11. S. 45.
Lieder im Volkston H. 1. S. 401.
Liederkranz, S. 316.
Lindner, A., op. 10. S. 371.
Lindner, E., 4 Lieder. S. 194.
Lipinski, C., op. 30. S. 4.
Liszt, F., Fest-Album. S. 345.
—, Lieder von Franz. Heft 1—3. S. 300.
—, Volkslied de Weber. S. 300.
Louis, N., op. 178. S. 291.

Mackrot, G. W., Mary, Polka-Caprice. S. 60.
Mangold, C. A., op. 30. S. 257.
Mannsfeldt, E., Marie. S. 371.
Marschner, Dr. H., op. 143. S. 386.
Marx, A. B., 6 Gesänge. S. 276.
Matthaei, E., 4 Romances. S. 323.
Mayer, E. von, 3 Lieder. S. 98.
Mayer, Emilie, op. 7. S. 99.
Mendelssohn-Bartholdy, F., op. 74. S. 161. op. 75. S. 331.
Merkel, G., op. 1. S. 187.
Mertz, J. K., Schule. S. 354.
Methfessel, E., op. 10. S. 402.
Meyer, L. de, op. 60. S. 355.
Mewes, W., Jugendlieder, H. 1. 2. S. 402.
Mittelsdorffer, H., 3 leichte Gesänge. S. 194.
Melck, J. H. C., op. 14. S. 195.
Moody, Marie, op. 2. S. 251.
Morall, W., Zitherschule. S. 354.
Müller, C. F. W., op. 6. 7. S. 316.

National-Freiheits-Liederhalle. S. 401.
Naumann, E., Christus der Friedensbote. S. 89. op. 4. S. 371.
Neithardt, A., Frühlingssehnen. S. 387.

Offenbach, J., Bleib bei mir. S. 315.
Otto, J., Ernst u. Scherz. H. 27. 28. S. 275.

Panofka. Siehe: Benedict.
Pauer, E., op. 24. No. 2. op. 26. No. 1—3. S. 195.
Plachy, W., op. 104. S. 314.
Pocci, F., 4 Duetten. S. 236.

Pocci, F., 5 Quartetten. S. 236.
Prume, F., op. 11. S. 193.
—, op. 12. S. 218. op. 13. S. 291.

Ravina, H., op. 19. S. 220.
Reber, H., op. 15. S. 291.
Reinecke, C., op. 12. S. 277. Lieder von Schumann. S. 211.
Reinthaler, C., op. 2. S. 387.
Reissiger, C. G., op. 188. S. 227.
Rietz, J., op. 26. H. 2. S. 316. op. 27. S. 98.
Rink, Dr. Ch. H., gesammelte Orgelstücke. Liv. 2. S. 18.
Ritter, A. G., op. 16. S. 211. op. 17. S. 323.
Roda, F. v., op. 9. 10. S. 228.
Rosellen, H., op. 107. 108. S. 252. op. 110. No. 1. 2. op. 111. S. 148.
Rotter, L., Harmonielehre. S. 259.
Ruckgaber, J., op. 46. 48. S. 5.
Ruckgaber, J., op. 47. S. 51.
Rußnatscha, J., op. 4. S. 148.

Sämann, C. H., op. 10. S. 338.
Scheidler, C. A., op. 7. S. 251.
Schellenberg, H., op. 3. S. 115.
Scheller, G., op. 2. 3. S. 387.
Schladebach, J., op. 18. 19. S. 45. Sängerhalle II. S. 12.
Schmitt, J., op. 330. S. 148.
—, Praktische Schule. S. 195. 332.
Schubert, F., op. 154. S. 195. op. 155—158. S. 331.
Schuberth, C., op. 23. S. 67.
Schuberth, J., Handbüchlein. S. 196.
Schumann, R., op. 65. S. 339.
Sering, F. W., op. 4. 6. S. 44. op. 12. S. 236.
Servais, J., op. 6. 8. S. 115.
Soussmann, H., op. 53. S. 171.
Sowinski. op. 70. S. 5.
Späth, A., op. 196. S. 291. op. 197. S. 251.
Spohr, L., op. 135. S. 4.
—, op. 138. 139. S. 45.
Stähle, H., op. 5. S. 316.
Stahlknecht, A. H., op. 14. S. 387.
Suppé, F. v., op. 40. S. 316.

Taubert, W., An die Nachtigall. S. 387.
Tedesco, J., op. 24. 26. 27. S. 219.
Thalberg, S., op. 65. S. 218.
Thibault, A. C., op. 9. S. 60.
Thomas, A., op. 1. S. 316.
—, Ambr. Der Cadi. Oper. S. 361.
Tichsen, O., op. 28. S. 315.
Till, A. E., Das Wolkenkind. Oper. S. 369.

Urban, J., op. 1. S. 148.

Verhulst, J. J. H., op. 20. S. 388.
Vigne, A. de, op. 2. S. 220.
Vogl, Dr. J. N., Soldatenlieder. S. 401.
—, Balladen u. Bergmannslieder. S. 401.

Wagner, E. D., op. 16. S. 114.
Wallerstein, A., op. 43. S. 300.
Walter, A., op. 5. S. 313.
Weiss, G. G., 3 Preussenlieder. S. 402.
Wels, C., op. 1. 2. S. 251.
Wettig, C., op. 2. S. 387. op. 3. No. 1. 2. S. 354.
Weyse, G. E. F., Orgelpräludien. S. 338.
Wielhorski, J., op. 18. S. 148.
Wöhler, G., op. 13. H. 1. 2. S. 155.
Wolff, E., op. 156. S. 298.
Wunderlich, siehe: Hugot.

Zöllner, C., op. 13. H. 1. S. 331. op. 13. H. 2. S. 99.

Opern und Concerte.

Besprechungen über die Aufführung.

Königliche Oper.

Aufführungen neuer Werke.

Bazin, der Trompeter des Prinzen. S. 395.
Concert zum Besten des Spontini-Fonds. S. 149.
Gluck, Armide (neu einstudirt). S. 339.
Halévy, F., das Thal von Andorra. Romantische Oper. S. 123. 142. 301.
Herold, Zampa (neu einstudirt). S. 211.
Kreutzer, Nachtlager (neu einstudirt). S. 252.
Lortzing, Czaar (neu einstudirt). S. 252.
Mehul, Josef in Egypten (neu einstudirt). S. 292.
Meyerbeer, G., das Feldlager in Schlesien (neu einstudirt). S. 136.
Nicolai, O., die lustigen Weiber von Windsor. Komisch-phantastische Oper. S. 83. 301.
—, der Verbannte. S. 379.
Spohr, L., Jessonda. S. 365.
Taubert, die Kirmes. S. 317.
Vorstellung zum Besten der Holzarmen. S. 19.

Vorstellungen fremder Künstler.

Bader's Benefiz (Richard Löwenherz). S. 28.
Elsler, Fanny, S. 141.
Kellberg, Frl., (Freischütz). S. 260.
Köster, Frau, (Jüdin) S. 5. (Figaro) S. 36. 52. 292. (Fidelio) S. 52. (Don Juan) S. 325.
Kontski, v., Violinist. S. 141.
Osten, v. d., (Concert). S. 61.
—, (Zauberflöte). S. 109.
Tichatschek (Hugenotten). S. 163. (Robert der Teufel) S. 171. (Oberon) S. 172. (Jüdin) S. 179. (Stradella) S. 180.
Zschiesche, Pauline, (Donna Anna) S. 194. (Gott und die Bajadere) S. 260.

Italienische Oper.

Bellini, Norma. S. 347.
Cimarosa, il Matrimonio segreto. S. 29.
Dielitz, Emilie, als Norma. S. 36.
—, in Linda di Chamounix. S. 46.
Donizetti, Don Pasquale. S. 6.
—, La figlia del Regimento. S. 93.
—, Lucrezia. S. 292.
—, Lucia. S. 317.
—, L'Elisire d'amore. S. 325.
—, Linda di Chamounix. S. 334.
Herold, Zampa. S. 111.
Mozart, Zauberflöte. S. 68.
—, Don Juan. S. 372.
Rossini. Stabat mater. S. 116.
—, Cenerentola. S. 148. 309.
—, Otello. S. 301.
—, Barbier. S. 402.
Verdi, Ernani. S. 356.
Weber, Freischütz. S. 394.

Symphonie-Soiréen.

(1848—1849.)
I. Cyclus 4te. S. 6.
- 6te. S. 36.
II. Cyclus 1te. S. 61.
- 2te. S. 92.
- 3te. S. 100.

(1849—1850.)
I. Cyclus 1te. S. 355.
- 2te. S. 373.
- 3te. S. 402.
- 4te S. 412.

Quartett-Soyréen.

(1848—1849.)
3te. S. 36.
4te. S. 46.
5te. S. 61.
6te. S. 76.

(1849—1850.)
1te. S. 356.
3te. S. 388.

Trio-Soiréen.

(1848—1849.)
4te. S. 47.
5te. S. 52.
6te. S. 68.

(1849—1850.)
1te. S. 379.

Matinéen.

Angermann. S. 204.
Zum Besten einer hülfsbedürftigen Familie. S. 134.
Quartett-Matinée. S. 396.
Quartettverein, der jüngere. S. 37. 69. 110.
Tichsen, Otto, S. 76.
Zingler, Anna, Sängerin, S. 52.

Concerte.

Arndt, Violoncellist. S. 93.
Billert, C., Erstes Parlaments-Concert. S. 110.
Bruns, Bertha. S. 394.
Caspari, Caroline. S. 100.
Concert des Treubundes. S. 180. 277.
Dom-Chor. S. 156.

Dorn, H., Capellmeister. S. 110.
Dreschke, Pianist. S. 395.
Eleven der akademischen Schule. S. 109.
Englisches Haus. S. 395.
Euterpe. S. 20. 47. 52.
—, S. 76. 84. 100. 141.
Garcia de Torres u. Prof. Demunk. S. 76.
Geistliches in der Matthäikirche. S. 100.
—, in der Klosterkirche. S. 116.
—, in der Garnisonkirche. S. 163. 187.
—, in der Johanniskirche. S. 179.
Geistliches in der Nicolaikirche. S. 268.
Hauer, Organist. S. 389.
Hennig, Carl S. 402.
Jähns, Gesanglehrer. 149.
Köster, Louise u. Frau **Crelinger.** S. 101.
Mantius, Abend-Unterhaltung in Urania. S. 163.
Millingen, Anna von, S. 366.
Mücke, F., S. 62. 115.
Naumann, Christus der Friedensbote. S 373. 402.
Pfaffe, E., S. 62.
Salomau, Siegfried. Componist. S. 124.
Schneider, F., Weltgericht. S 340.
Singakademie. S. 69. 133. 237. 388. 412.
—, Göthe-Feier. S. 283.
Stern, Gesangverein. S. 69. 356.
Tauberts Medea im Schauspielhause. S. 93. 142.
Tonkünstler-Verein. S. 12. 61. 109. 148. 388. 412.
Wieprecht, Musikdirector. S. 395.
Zimmermann, Gesanglehrerin. S. 172.

Correspondenzen.

Breslau, S. 253.
Constantinopel, S. 399. 403. 412.
Dresden, S. 38. 53. 229.
Frankfurt a. M., S. 142.
London, S. 220. 237. 245. 341.
Magdeburg, S. 85.
New-York, S. 30. 37. 47. 70. 188.
Paris, S. 20. 110. 134. 156. 205. 356. 389.
St. Petersburg, S. 77.
Prenslau, S. 93.
Schwerin, S. 111.
Sondershausen, S. 204.
Strassburg, S. 374.
Wien, S. 6. 12. 62. 69. 76. 101. 116. 124. 149. 164. 172. 180. 196. 212. 261. 269. 277. 292. 301. 324. 332. 348. 366.

Feuilleton.

Seite 13. 22. 31. 39. 53. 71. 85. 93. 102. 126. 135. 165. 174. 180. 189. 197. 213. 222. 229. 238. 246. 253. 261. 270. 284. 293. 304. 309. 318. 325. 334. 348. 357. 366. 374. 380. 389. 396.

Nachrichten.

Seite 7. 15. 23. 30. 39. 48. 55. 63. 71. 79. 86. 95. 103. 111. 117. 126. 136. 143. 150. 158. 167. 174. 180. 190. 198. 207. 214. 222. 230. 239. 246. 254. 262. 270. 278. 285. 295. 302. 310. 319. 326 335. 342. 349. 359. 366. 375. 381. 390. 397. 403. 414.

Biographische Skizzen der Gegenwart.

Möser, C., S. 364.

Nekrologe.

Becher, Dr. A., S. 17.
Chopin, F., S. 348.
Habeneck, F. A., S. 78.
Kalkbrenner, F., S. 208.
Nicolai, O., S. 160.
Strauss, J., S. 357.
Tichsen, O., S. 168.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Seite 8. 16. 24. 32. 40. 56. 64. 72. 80. 87. 104. 112. 118. 128. 144. 151. 160. 176. 183. 191. 199. 215. 224. 231. 248. 256. 263. 272. 279. 287. 296. 304. 311. 320. 327. 336. 344. 350. 360. 368. 376. 383. 392. 399. 406. 415.

Inserate.

André. S. 224.
Bote u. Bock, S. 8. 16. 32. 40. 64. 72. 80. 104. 112. 120. 151. 176. 184. 191. 192. 216. 240. 256. 264. 272. 304. 312. 320. 328. 352. 376. 400. 408. 416.
Brandt, Commissarius, S. 104.
Breitkopf u. Härtel, S. 56 61. 88. 144. 160. 200. 224. 288. 336. 351. 399. 406. 407.
Fissmer u. Comp., S. 224. 256.
Giesel, Stadtmusikus, S. 72.
Hofmeister, S. 87. 152. 280. 399. 406.
Jowien, S. 64. 407.
Kistner, F., S. 344. 406.
Klauer, Organist, S. 40.
Klemm, S. 64. 72. 88. 272.
Kressner, S. 264. 296.
Kuhnt, S. 224.
Köhler in Stuttgart, S. 327.
Loose u. Delbanco, S. 336.
Luckhardt, S. 128. 200. 320. 376. 399. 407. 415.
Mechetti, P., quond. Carlo, S. 256.
Müller, Stadmusikus, S. 64.
Niemeyer, S. 352. 400. 407.
Orchester-Dirigent-Anerbieten, S. 406
Paul in Dresden, S. 272. 352.
Peters, S. 88. 104. 200. 224. 360. 400.
Pianoforte-Lehrer-Gesuch, S. 168.
Reymann, E. E J., S. 399.
Reorganisation des Musikwesens, S. 24.
Ries, Shhule f. d. Orchesterspiel, S. 287.
Schott's Söhne, S. 40. 72. 88. 128. 176. 191. 240. 256. 264. 280. 287.
Schuberth u. Comp., S. 230. 272. 280. 296. 330. 360. 376. 400. 407.
Senff, S. 128.
Spehr, S. 336.
Tonkünstler-Verein, S. 320.
Violoncellspielergesuch, S. 240.
Violoncell-Verkauf, S. 200. 368.

Beilagen.

Breitkopf u Härtel, S. 64.
Glaser, S. 128. 384
Musik-Beilage, S. 88. 185. 213.
Statut des Tonkünstler-Verein, S. 176.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 1. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 6. Januar 1849.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben: Ed. Bote & G. Bock in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Neujahrsgruss. — Dichter und Componist in einer Person. — Recensionen (Salonmusik für Violine, etc.). — Berlin (Königl. u. italienische Oper, Concerte). — Correspondenz (Wien). — Nachrichten.. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Neujahrsgruss.

Allen getreuen Lesern dieser Zeitung von nah und fern bringen wir in künstlerischer Gesinnung einen freundlichen Neujahrsgruss dar. Hiemit verbinden wir mancherlei Wünsche für uns, für unsere Leser und unsere Nichtleser. Zunächst möge die Kunst fortblühen und von den Fluthen der Barbarei verschont bleiben. Gefahr vor Untergang war vorhanden und ist noch nicht ganz vorüber. Der fruchtbare Boden, auf dem die Pflanzungen aller und jeder Kunstgattung gedeihen, möge in allen Landen mehr und mehr gewonnen werden. In Ueppigkeit und Fülle möge grosses und kleines Gewächs hervorschiessen. Unkraut, hohle Frucht und wildes Gestrüpp wollen wir nach wie vor wegschneiden und ausrotten. Von den gewaltigen Ideen, welche die Zeit in sich trägt und die auch die Zweige der Kunst durchdringen, möge alles Gute verwirklicht werden. Ganz besonders möge das neue Jahr den Anfang machen zu einer innigen und wahrhaften Vereinigung der Künstler untereinander. Wie das Nationalgefühl die Völker beseligt und kräftigt, so möge ein edles, warmes Kunstgefühl alle Genossen der Kunst beleben, Parteisucht, Kleinlichkeitskrämerei, Aufgeblasenheit, Selbstüberschätzung aus dem grossen Künstlerbunde verschwinden. Es mögen aber auch ernster Sinn, Fleiss, edles Streben, Talent immer mehr anerkannt werden. Die Künstler mögen edle Gönner finden an den Regierungen und grosssinnigen Kunstfreunden. Dem stillen, bescheidenen und anspruchslosen Arbeiter im Weinberge der Kunst möge Anerkennung und Lohn zu Theil werden, Jedem nach seinem Verdienst. Ueberall mögen sich die kunstgeübten Hände rühren, die Phantasie des schaffenden Künstlers sich beseeligt zeigen. Die Zeit ist kommen, da derjenige, der etwas leistet, an's Licht gefördert wird. Die Waage des Rechts und der Gerechtigkeit zieht über die Lebenszweige der Menschen dahin, die Connectionen und Protectionen — so will es die Zeit — werden es nicht mehr machen, wenn man auch nicht überall die Schlupfwinkel der stillen Schleicher verstopfen kann. Dass Alles gut werde, dazu gehört aber auch, dass man unsere Stimme vernehme, die die Kunst fördern und den Künstlern Gerechtigkeit widerfahren lassen will. Mit dem festen, einmal gewonnenen Sitz an dem Pulte ist es nicht abgethan. Darum ihr Herren, die ihr euch Künstler nennt und doch nur Handwerker seid, die ihr nicht fortschreitet, die ihr nichts leset, was über die Kunst und ihre Jünger geschrieben wird, besinnet euch und wandelt die Strasse, welche zum Allerheiligsten des Kunsttempels führt! Zum Künstler gehört mehr, als ein Instrument spielen, eine Arie singen oder eine Paraphrase componiren können. Wer sich nicht wissenschaftlich im Gebiete der Kunst zu fördern versteht, wer namentlich der ernsten, aufbauenden Kritik nicht achtet, wer nicht Kunstideen einsammelt und seinen Blick nicht ausbreitet in die weiten Räume der Kunsthallen, dass er allgemach das ganze Gebäude überschaue: der ist noch weniger als ein Handwerker, denn auch dieser erstrebt heut zu Tage eine wissenschaftliche Bildung und Einsicht in sein Thun. Blicken wir in das verflossene Jahr, so liegen allerdings manche

Anzeichen vor, dass in dieser Beziehung die Kunst Rückschritte mache oder wenigstens nicht vorwärts dringe. Das Interesse für wissenschaftliche Fortbildung scheint zu schwinden, wenn wir auch geneigt sind, den Mangel daran in den ungünstigen Constellationen, welche das Jahr für die Kunst mit sich führte, zu suchen. Viele musikalische Zeitschriften, die für den Künstler nach verschiedenen Richtungen hin einen Werth hatten, sind eingegangen, sogar der Veteran derselben, die allgemeine Leipziger Zeitung. Wir wollen diesen Beispielen nicht folgen, sondern rüstig vorwärts dringen für die gute Sache. Unser junges, zeitgemässes Streben enthält die frische Lebenskraft — so viel Vertrauen haben wir zu uns — welche erforderlich ist, um ein ehrenvolles Ziel zu erreichen. Möge uns diese Kraft bleiben, möge sie wachsen in uns, möge aber auch das Zutrauen der Künstler zu unserm Wirken wachsen. Auch das sind Wünsche zum neuen Jahr!

Die Redaction.

Dichter und Componist in einer Person,

von *Dr. O. Lange.*

Ueber diesen Gegenstand ist schon hie und da gesprochen worden, meist aber nur in aphoristischer Weise. Aesthetiker, z. B. Jean Paul und Musiker wie Weber haben die Frage, ob es gut sei, dass der Componist sich zu seinen Tönen den Text selbst mache, verschiedentlich berührt, und viele Componisten sind, ohne sich auf eine theoretische Erörterung dieser Frage einzulassen, frisch an's Werk gegangen und haben zuerst den Parnass der Dichtkunst bestiegen und dann ihre gewonnenen Schätze in das Gewand der Töne gehüllt. Richard Wagner, der unter den Tonkünstlern der Gegenwart eine durchaus eigenthümliche Stellung einzunehmen versucht, macht sich sogar zu allen seinen Opern den Text selbst. Die Frage ist indess nicht nur von Wichtigkeit für die dramatische Musik, sie findet Anwendung auf alle Musik, deren Grundlage eine dichterische Arbeit ist. Wenn ich gestatte, dass der Liederdichter seine Gedanken in musikalische Töne kleide, so ergiebt sich daraus auch die nothwendige Consequenz für alle Vocalmusik. Um den Gegenstand in Rede aus seinem Princip zu erörtern, müssen wir also auf die verschiedenen Arten der Vocal-Musik rücksichtigen und das Verhältniss der Dichtkunst zur Musik im Allgemeinen näher ins Auge fassen. Vieles, was darüber zu sagen ist, ergiebt sich schon aus den Abhandlungen über Melodie (vgl. Nr. 29. u. f. d. 1. Jahrg. d. Z.) und über dramatischen Gesang (Nr. 3. u. f. d. 2. Jahrg. d. Z.) und ersuche ich den geneigten Leser deshalb, sich durch diese Arbeiten auf den Boden der Anschauung zu versetzen, von dem auch bei Erörterung der vorliegenden Frage begonnen werden muss.

Gehen wir von der Erscheinung aus, d. h. von denjenigen musikalischen Compositionen, welche den betreffenden Gegenstand vorzugsweise zu einer theoretischen Frage machen, so ist es wohl vorzugsweise die dramatische Musik, die eine Erörterung derselben beansprucht. Die älteste Vocalmusik mit ihren lateinischen Texten gehört mehr oder weniger der freien, selbstständigen musikalischen Kunst an. Der Text ist hier nur eine zufällige Form, in welche der Ton sich hüllt, der Faden, an dem die Töne, besonders in ihrer harmonischen Verknüpfung, sich frei und ungebunden aus einer rein musikalischen Nothwendigkeit entwickeln. Eine ähnliche Erscheinung nehmen wir an dem alten Volks- und Kirchenliede wahr, wenn auch hier schon eine grössere Concentration der Musik, ein dem Worte im Einzelnen entsprechender musikalischer Ausdruck erstrebt wird. Jedenfalls aber ist der Text untergeordnet und bleibt immer nur der äusserliche Anreger für den musikalischen Gedanken.

Unter allen Formen der Poesie ist keine so ausgebreitet, wie die des Liedes, wohin wir nach ihren allgemeinen Grundbedingungen nicht nur das Lied überhaupt, sondern auch die Romanze, Ballade, Elegie u. a. zu rechnen haben. In diesen Liedformen erklingt das Wohl und Weh ganzer Völker, der Jubel und das Herzeleid eines jeden individuellen Gefühls. Es giebt keine Empfindung, keinen Seelenzustand, der in dem Liede nicht schon irgend einmal seinen entsprechenden Ausdruck gefunden hätte! Je tiefer in dem Liede sich das Gefühl erschliesst, je freier das Herz in vollen Jubel und Schmerz sich ergiesst, je mehr in dem Liede die Innerlichkeit ihren eigenthümlichsten Boden der Empfindung festhält, desto mannigfaltiger kann sich für einen solchen Zustand der musikalische Ausdruck gestalten. Göthe'sche Lieder werden in Musik gesetzt werden können, die Musik möge für sich Formen des Ausdrucks erfinden, welche sie wolle. Es ist hier eben Alles Innerlichkeit, Alles Anregung, Allbekanntes, allgemein Menschliches, Altes und ewig Neues. Das wird uns recht deutlich, wenn wir die Musik eines Göthe'schen Liedes vor fünfzig Jahren und eine aus der heutigen Zeit vergleichen. Sehen wir indess auf die dramatische Musik. Welchen eigenthümlichen Entwickelungsgang hat das musikalische Drama seit Gluck genommen, welch ein Zuwachs äusserer Mittel, von denen der Werth einer dramatischen Composition abhängig gemacht wird! Wir wollen keineswegs Alles das gut heissen, den äussern Glanz, die Scenerie, keineswegs einmal die musikalischen Kräfte gut heissen, auf welche sich heut zu Tage das Gebäude einer Oper stützt. Allein die Oper ist nun einmal eine Kunstform, die an dem rein musikalischen Boden nicht festhält. Sie entlehnt ihren poetischen Stoff aus den vielköpfigen Lebenssphären aller Zeiten, sie greift in das Buch der Geschichte, rennt der Tragödie und Comödie in den Weg, und muss, weil ihr Material zwei Künsten angehört, auch noch mehr leisten als diese einzeln für sich. Die Ansprüche, welche die Zeit an das Drama überhaupt macht, sollen auch in der Oper befriedigt werden und ausserdem noch etwas; die Bühnenwirkungen, wie sie theils in dem innern Bau des Drama's, theils in der sogenannten Bühnenkenntniss begründet sind, wollen auch hier zur Geltung gelangen, und ausserdem noch etwas, und dieses Etwas ist kein Geringes, es ist die allgemeine musikalische Grundlage, auf der das ganze Kunstwerk beruht. Fasst man von diesen verschiedenen Seiten her die Oper ins Auge, so scheint es allerdings, dass der dramatischen Structur, also der dichterischen Grundlage zunächst in der Oper genügt werden müsse. Der Operntextdichter ist also dem Componisten ein überaus wichtiges Medium für sein Werk. Nun denkt er aber und nicht mit Unrecht, dass sein Schaffen ein höchst undankbares sei. Der Name des Componisten dringt in alle Welt; die äussern Vortheile, welche ihm sein Libretto verschafft, sind höchst unbedeutend; wozu soll er mit dem Griffel der Dichtkunst seine Gedanken ausgraben und fein poetisch ausstaffiren, wenn sie den Tönen der Musik nur zur Folie dienen?

Darin hat es vor Allem seinen Grund, dass wir so jämmerliche Textbücher besitzen. Die dramatische Musik

verschuldet freilich diesen Uebelstand zum Theil in einem nicht mindern Grade. Wenn die italienische Oper mit ihrem Texte über alle Berge läuft, die französische allerlei Ballet- und Decorationsapparat in Anwendung bringt und überhaupt den eigentlichen Knalleffect an die Spitze der Kunst stellt, welcher talentbegabte Dichter will zu solchem Tand seine Feder hergeben? Da müssen denn die sogenannten Routiniers in Anspruch genommen werden. Sie besitzen die herrlichen Eigenschaften, mit denen Glück zu machen ist, die volle Büchse der Pandora. Hie und da findet sich ein hübsches poetisches Talent. Ihm fehlt aber die erforderliche Bühnenkenntniss, und wenn es auch diese besitzt, so entbehrt es der musikalischen Bildung, welche dem Operntextdichter, damit das Werk doch auch musikalisch wirke, zu Gebote stehen muss. Was ist da nicht Alles zu berücksichtigen, wenn man z. B. nur die durch die Gesetze der Gesangskunst gebotene Aussprache im Auge hat!

Was Wunder, wenn unter solchen Verhältnissen der Componist selbst den Pegasus besteigt, und nun den überaus kühnen Doppelritt wagt. Was er mit seinen musikalischen Kräften hervorzubringen vermag, weiss er, falls ihm das gehörige Maass von Selbstkenntniss eigen. Bühnengeschick besitzt er auch, denn er kennt deutsche, französische und italienische Opern und hat sich so eine umfassende Uebersicht dessen angeeignet, was für diese nothwendigen, wenn auch äusserlichen Momente seines Werkes von Wichtigkeit ist.

Manche Componisten sind aber auch, ohne die beregten Missstände abzuleugnen, der Ansicht, dass Niemand es besser verstehe, für *ihre* musikalischen Arbeiten einen Text zu liefern, als sie selber. Ueber die Art, wie ein Chor, z. B. in seiner dichterischen Anlage für die Ausarbeitung eines musikalischen Motivs günstig gestaltet, wie ein Doppelchor für den musikalischen Ausdruck im Gedicht individualisirt werden müsse, haben nur sie eine Stimme; Keiner kann ihnen das in Versen vormachen, wozu hernach die Töne der leibhaftige Ausdruck werden sollen. Eine Arie muss nach bestimmten musikalischen Gesetzen geformt werden; ein Ensemble repräsentirt so und so viel in sich selbstständige, unter einander verschiedenartige Charaktere. Die Musik will diese Mannigfaltigkeit als Einheit nicht blos durch verschiedenartigen melodiösen, sondern auch durch rhythmischen Schwung ausdrücken. Das Alles fühlt der Componist, wie kein Anderer, er weiss, warum er dem Charakter dieses und einem andern jenes Versmaass unterlegt u. dgl. m. Solche Ansichten dürfen natürlich bei der Behandlung dieser wichtigen Kunstfrage nicht übergangen werden.

In dem Bisherigen habe ich die Gründe nachzuweisen gesucht, warum Dichter und Componist sich zuweilen in *einer* Person vereinigt finden. Es fragt sich nun, ob der Componist wirklich einen richtigen Weg einschlägt, wenn er Angesichts der beregten Uebelstände als Dichter zu seiner eigenen Musik auftritt.

Um hier zu entscheiden, ist vor allen Dingen nothwendig, dass man über das Verhältniss *der Poesie zur Musik* eine klare Ansicht habe. Es gehört die Besprechung dieses Gegenstandes in das Gebiet der vergleichenden Kunstbetrachtung, worüber ich im vorigen Jahre einige Artikel geschrieben habe. Hier soll die Sache keineswegs erschöpft, sondern nur die Grundansicht dargelegt werden. Einer jeden Kunst ist ein sinnliches Material zugewiesen, welches von dem Künstler mit geistigem Leben durchtränkt wird. Die geistige Herrschaft, welche er über diesen sinnlichen Stoff ausübt, macht ihn zum Fürsten im Kunstreiche. Seine Macht ist um so grösser, je weiter er seine Herrschaft ausdehnt, d. h. je mannigfaltiger in jeder Beziehung er im Stande ist, den sinnlichen Stoff individualisirend zu vergeistigen. So gebietet der Tonkünstler über den Ton, der Dichter über die Sprache, nach Maassgabe der schöpferischen künstlerischen Kraft, die einem Jeden von ihnen eigen ist. Nun liegt es in der Natur der Sache, dass dem Dichter die Sprache, sobald sie das Organ seiner Kunstdarstellung wird, als sinnlicher Stoff, der vernehmbar in die Aussenwelt tritt, Klang, Musik ist. In diesem Sinne war schon den Alten die Rhetorik wie die Dichtkunst wesentlich Musik. Wenn der Dichter die Sprache so zu beherrschen nicht vermag, sei sie Vers oder Prosa, dass sie ihm wie Musik klingt, dann hat er den ihm eigenthümlichen Sinnenstoff nicht durchdrungen. So nur darf man von der Musik in Göthe's Versen, wie in seiner Prosa sprechen. Einem musikalischen Texte gegenüber hat die Musik die Aufgabe, den an sich schon musikalischen Gehalt nach den Gesetzen der Musik zu erhöhen (vgl. meinen Artikel über dramatischen Gesang), das kann aber überhaupt auch nur die Aufgabe der Musik sein. Sonst hat das Gedicht für sie gar keinen Werth. Ein Dichter, der *für den Klang seiner Verse noch einen musikalischen Ausdruck als höhere Potenz* im Sinne hat, der ist kein wahrer Dichter. Denn er muss in seinem sinnlichen Stoff, der Sprache, das Höchste zu erreichen suchen, was ihm irgend möglich ist. Die Poesie wäre ihm so nur eine niedere Instanz, welche von einer höhern, der Musik, gänzlich umgestossen werden könnte, wie leider oft genug geschieht. Er darf nicht dichten um der Musik willen. Deshalb also *kann der Dichter nicht zugleich Componist seines Gedichts sein.* Hiebei ist noch Folgendes zu bedenken: Das Arbeiten des Musikers an einem von ihm selbst gedichteten Text ist durchaus unfrei. Herrscht das dichterische Talent in ihm vor, so wird seine Musik immer nur ein matter Ueberwurf über den schon poesiegeschmückten Körper sein, während im umgekehrten Falle das Gedicht als trockenes Skelett erscheint. Das schöne, begeisternde Band zwischen Musik und Poesie wird in einem Dichter-Componisten aufgehoben. Der im Gedichte schlummernde Funken, welcher zündet und zu einem Flammenmeer von Melodieen und Harmonieen sich ausbreiten kann, verglimmt oder muss mit Mühe angefacht werden. Man ist ja schon einmal begeistert gewesen, ursprünglich angeregt, man soll produciren und kann in der That nur reproduciren.

Aus diesem eigenthümlichen Verhältniss zwischen Poesie und Musik beantwortet sich ganz allein die oben angeregte Frage. Ich gehe dabei natürlich von der Ansicht aus, dass Gedicht sowohl wie Musik ihren selbstständigen Kunstwerth haben sollen, dass die meisten Librettofabrikanten, Scribe an der Spitze, ganz jämmerliche Creaturen als Dichter sind, dass das Verhältniss zwischen Musik und Poesie auf seiner höchsten Stufe, in der dramatischen Kunst, ein ganz neues werden müsse. Das mögen die Dichter bedenken. Sie mögen den Componisten nicht in die traurige Nothwendigkeit versetzen, sich selbst seinen Text zu machen. Das wird doch nur ein Machwerk, falls der Componist nämlich ein Musiker ist. Das Band zwischen Dichtern und Componisten möge ein edles, wahrhaft künstlerisches sein. So lange sich unsere Musiker noch an Routiniers wenden, um Nahrung für ihre Phantasie zu empfangen, ist der dramatischen Musik wenig geholfen. Hand in Hand erreichen Beide etwas Grosses:

Es entzündet ein heisser Wettstreit sich,
Es wird Vollendung errungen,
Die selten den Sterblichen glückte.

Recensionen.

Salonmusik für Violine.

Wolfgang Hilf, Souvenir de Leipzig. Fantaisie p. Violon avec Accomp. de Piano. Op. 1. Leipzig, chez C. F. Peters.

Opus 1. eines anscheinend jungen Componisten unter dem ominösen Modetitel: Fantasie ist nun allerdings (nach unserer vielfältigen Erfahrung) nicht sehr geeignet, den Wunsch nach näherer Bekanntschaft mit einem derartigen Werke rege zu machen. Es erfreut uns demnach um so mehr, gestehen zu können, dass wir uns diesmal a priori geirrt haben, indem nähere Einsicht in das Werk uns eines Bessern belehrt. Der Componist zeigt ein sichtbares Streben nach dem Edleren und giebt nicht allein ein effectvolles, sondern auch ein gut gedachtes und geschickt ausgeführtes Musikstück. Schon die Wahl des Themas (ein Lied von Mendelssohn) bezeugt geläuterten musikalischen Geschmack; eben so ist auch die Art und Weise, wie dasselbe das ganze Stück hindurch festgehalten und zur Solostimme behandelt wird, so lobenswerth, dass wir dem Componisten eine tüchtige Ausbildung zutrauen dürfen und es uns sehr willkommen sein wird, ihn bald einmal auf grösserem Felde begegnen zu können.

George Hellmesberger (jeune), Airs américains. Burlesque p. le Violon avec Orchestre ou Piano. Vienne, chez H. F. Müller.

Kurze Introduction, drei amerikanische Originallieder (*Seemanns song, the bogs song, Yanke doodle*), wovon die letzten beiden sich nur durch den 2ten Theil unterscheiden, in ganz moderner Spielart variirt, als Effectstück für den Concertisten vollkommen dem Zweck entsprechend, nicht schlechter oder besser, als eine Menge anderer dergleichen Musikstücke.

Benedict & Panofka, Sérénade et Bolero. Grand Duo pour Piano et Violon. Op. 59. Berlin et Breslau, chez Ed. Bote & G. Bock.

Unter vielen uns bekannten sogenannten grand Duos für Piano und Violine zeichnet sich dies hier vorliegende vortheilhaft aus; es bewegt sich ganz in der modernen eleganten und zierlichen Weise, ohne jedoch sowohl durch gesuchte Harmoniefolgen, übersentimentale Melodieen, als auch sonstigen melodischen Schwulst wirken zu wollen. Es lässt in der einleitenden Serenade ebenso wie auch im Bolero überall eine sehr ansprechende Gemüthlichkeit durchblicken, die nirgend gegen die verständige Sitte verstösst. Eben so verhält es sich auch mit der Schwierigkeit der Ausführung für beide Instrumente. Diese ist (besonders für die Violine) von der Art, dass auch vorgeschrittene Dilettanten das Musikstück gut executiren können und dürfen wir es demnach diesen besonders angelegentlich empfehlen. Ausstattung sehr lobenswerth.

Charles Lipinski, Fantaisie pour Violon (sur l'opéra Ernani de Verdi) avec accompagnement de Piano. Op. 30. Leipzig, chez C. F. Peters.

Die augenscheinlich vorliegende Absicht, ein gefälliges brillantes Solostück für den Salon zu geben, hat der berühmte Meister vollständig erreicht. Wir finden eine kurze Einleitung, hierauf ein einfaches Thema aus obbenannter Oper mit drei ansprechenden effectvollen Variationen und einem kurzen *Andante minore.* Besondern Dank verdient der Meister, dass er sich selbst gewissermaassen verleugnend, in Hinsicht der Schwierigkeit der Ausführung auch an andere arme Erdensöhne von Violinspieler gedacht hat; es können Viele derselben mit diesem Musikstück den Ruhm haben, etwas von Lipinski zu spielen, ohne dabei ihren Kräften zu viel zumuthen zu müssen.

Louis Spohr, Sechs Salonstücke (No. 1. Barcarole; 2. Scherzo; 3. Sarabande; 4. Siciliano; 5. Air varié; 6. Masurka) für Violine und Pianoforte. Op. 135. Hamburg und Leipzig, bei Schuberth & Comp.

Vergleichen wir die Salonmusik mit einer Gesellschaft, deren Zweck nur fröhliche, heitere Unterhaltung ist, so kann sie hier mit Recht ausrufen: „Welcher Glanz kommt in unsere Hütte! Vater Spohr, der Nestor der deutschen Künstler, erscheint zum ersten Male in unserm Kreise und betheiligt sich an unserer leichtfertigen Conversation!“ Wie nun aber im gewöhnlichen Leben das Erscheinen einer Person von besonderer Distinction auf eine solche Gesellschaft anfangs eine befangende Wirkung äussert und die frühere, vielleicht etwas aus dem Gleise gekommene Unterhaltung wieder in gesetzteren Gang bringt, so scheint es auch hier mit dem Eintritt Spohr's in die Salonmusikwelt zu sein. Die distingirte Persönlichkeit weiss sich unvermerkt der Unterhaltung zu bemeistern und bringt mehrfachen Stoff dazu mit. Die Gesellschaft thaut allmählig wieder auf und Jeder ist ganz Ohr, um nichts zu verlieren. Auch wir gehören in diesem Fall zu Denen, die sich ob der Wendung der Dinge freuen und — wie es nun einmal im Leben ist — dass Einem nicht Alles gleich gut gefallen kann, so ergötzen wir uns hier vorzugsweise an einer sehr graziösen Barcarole, einer eben so charakteristischen Sarabande und einem reizenden *Air varié*; dies letztere um so mehr, da dasselbe uns unwillkührlich an ein Aehnliches (eines unserer Favoritstücke) im *A-moll*-Quartett No. 1. des Meisters sehr wohlthuend erinnert. *C. Böhmer.*

Violoncellmusik.

J. B. Gross, Concerto für Violoncell, *C-dur*, mit Orchester oder Piano. Opus 38. Braunschweig, bei G. M. Meyer.

Trotz des Mangels an Compositionen für Violoncell, trotz der Pietät für den Namen Gross, glauben wir doch nicht, dass genanntes Concert es zu grosser Popularität bei den Cellisten bringen wird. Bei durchaus gediegener Haltung, bei dankbarer technischer Behandlung des Instruments vermissen wir eine Hauptsache beim Cello: die S e e l e. Uns verlangt nach etwas de B é r i o t, etwas S e r v a i s, womit wir, ohne missverstanden zu werden, nur auf Grazie, Prägnanz in Erfindung der Themen, auf Eleganz, Wärme in der Melodie deuten wollen.

Das Concert besteht aus drei zusammenhängenden Sätzen. Was beim ersten Satz ($\frac{4}{4}$-Takt, *Allegro con moto*) auffällt, ist der entschiedene Mangel an einem ersten Thema. Schon das einleitende Tutti besteht eigentlich nur aus kleinen, aneinandergereihten Sätzchen, die zunächst im fanfarenartigen Charakter 23 Takte hindurch eigensinnig an *C-dur* (resp. *C-moll*) festhaltend, im 24sten Takte auf dem verminderten Septimenaccorde (*c, fis, a, c, es*) abschliessen. Hierauf beginnt, 18 Takte hindurch, ein modulatorisches Spiel wiederum mit kleinen, mit dem Vorhergehenden in keinem Zusammenhang stehenden Sätzchen und eine neue Fanfare leitet in's Solo.

Der Solospieler nun wird sich eines gewissen Unbehagens nicht erwehren können, wenn er jetzt seinerseits, ohne einen festen musikalischen Boden gewinnen zu können, sich durch lange Phrasen und Gänge schlagen muss, bis er an die, auch ziemlich unruhige Gesangstelle und endlich in die Schlusspassage gelangt. Diese, durchaus grossartig

componirt, bringt endlich etwas Positives und leitet, nach einem effectvollen Orgelpunkt, mit Glanz in das zweite Tutti.

Ganz an das erste erinnernd, bereitet dieses ein melodiöses *Andante* vor (*F-dur* ¾-Takt), dessen *ppp*-Schluss, wie bei fast jedem *Andante* dor Schluss den Ausschlag giebl, nicht verfehlen wird, den Zuhörer in träumerische Wonne zu versetzen, woraus derselbe jedoch durch ein *ff* einsetzendes Tutti geweckt wird. Der Componist streift etwas beim Kloster der heiligen Rosalie (oder bei der Wolfsschlucht) vorbei und giebt uns beim wiederbeginnenden Solo eine — Polka, denn als etwas anderes können wir das ziemlich breit ausgesponnene Thema des Finale nicht bezeichnen. Obgleich im weiteren Verlauf der Polkacharakter allerdings nicht festgehalten wird, so werden wir doch noch einmal bei der natürlichen Wiederkehr des Themas daran erinnert, was um so mehr zu bedauern ist, als der Componist, seiner Natur nach, sich im Uebrigen so entschieden fern von allem Trivialen gehalten hat. Glücklicherweise söhnt uns der Schluss aus, der wiederum sehr breit und grossartig gehalten ist.

In Gross ist vor Kurzem einer der grössten Künstler seines Instrumentes heimgegangen. Wenn man von den Todten überhaupt nur Gutes reden soll, so wollen auch wir aus voller Ueberzeugung die kunstgeübte Hand anerkennen, die sich in diesem seinem Werke offenbart. Wir fassen unsere oben geäusserten Bedenken dahin zusammen, dass es uns erscheint, als sei der Componist selbst nicht warm bei seinem Werke geworden, und so halten wir es auch nicht geeignet für den Concertsaal, so sehr wir es im Uebrigen allen Cellisten zum Studium anempfehlen.

H. Wohlers.

Pianofortemusik.

Ruckgaber, Jean, Marche funèbre pour le Pfte. Ouv. 48. Léopol, chez Kallenbach & Rosenheim.

— —, Chanson polonaise. Thème par le comte Severin Drohojowsky, transcrit pour le Piano. Oeuv. 46. Léopol, chez Kallenbach & Rosenheim.

Ruckgaber ist ein Componist, dem man unbedingt das Prädicat gut beilegen kann. Der Marsch enthält musikalische Gedanken, die sehr klaviermässig zu Papier gebracht sind. Die Transcription bringt einen einfachen Gesang überaus wohlklingend zu Gehör, ohne Ueberladung, ohne unnütze Schwierigkeit. Unter den neueren namhaften Klavier-Componisten könnte man Ruckgaber hinsichtlich der saubern Ueberarbeitung seiner Compositionen sehr wohl mit Charles Voss vergleichen. Wir können beide Stücke als seltene Erscheinungen unter dem Wust der neuern Klaviermusik empfehlen.

Hallé, Charles, 4 Esquisses pour Piano. Oeuv. 2. Cah. 1. et 2. Berlin et Breslau, chez Ed. Bote & G. Bock.

Sowinski, Sicilienne pour Piano. Oeuv. 70. Berlin et Breslau, chez Ed. Bote & G. Bock.

Dergleichen Dinge müssen in Frankreich geschrieben sein, um in Deutschland einen Verleger zu finden. Wenn ein deutscher Componist einem französischen Verleger dergleichen anböte, so würden diese ihn höchstens — auslachen, und das mit Recht! Gleichwie sich unsere Modewaarenhändler ihre feinsten Luxus-Artikel aus Paris kommen lassen, so glauben auch unsere Musikverleger speculativ zu handeln, wenn sie ihren Bedarf an Manuscripten aus französischer Fabrik entnehmen. Da man nun aber nur solche französische Artikel hier kauft, die nicht in Deutschland in gleicher Güte zu haben sind, so sollten unsere Herrn Verleger auch ihre „süprêmen" französischen Herren Compositeurs veranlassen, ihnen nicht ferner solche Machwerke einzusenden, die jeder deutsche musikalische A-B-C-Schüler nicht nur in gleicher Güte, sondern gewiss noch viel besser zu liefern im Stande ist. Diese hier im Allgemeinen ausgesprocheue Bemerkung legen wir ganz besonders noch einem unserer bedeutendsten Musikverleger ans Herz, der nicht müde wird, den deutschen Notenmarkt jährlich mit einer Unzahl französischer Fadaisen zu überschwemmen.

Was vorliegende beide Werke speciell betrifft, so geben wir dem Stücke des Hallé (in Form der Lieder ohne Worte) den Vorzug vor dem Sowinski'schen Siciliano, das zu viel blosse Klingelei enthält, und wollen nur noch hinzufügen, dass beide Pieçen immer noch zu dem bessern französischen Modetand gehören, mit dem sich ein anspruchsloser Spieler mittlerer Fertigkeit schon ein Stündchen unterhalten kann. 21.

Berlin.

Königliche Oper.

In der Jüdin von Halevy führte uns Frau Köster eine neue, wahrhaft vollendete Kunstleistung vor. Wir haben über diese Oper des Componisten im vorigen Jahrgange eine ausführliche Kritik geliefert und brauchen deshalb auf dieselbe nicht wieder zurückzukommen. Der deklamatorische Charakter des Werkes, den wir damals tiefer zu begründen suchten, giebt den Darstellern vielfache Gelegenheit, ihre Talente zu entfalten. Jene markirten Lichter eines französischen Textbuches und einer durch und durch deklamatorischen Musik wirken überraschend. Wie es aber in der Natur der Sache liegt, dass solcher Charakteristik gegenüber auch feine Züge sich entfalten — und hierin ist der Franzose talentbegabt — so finden wir an dergleichen das Werk ebenfalls sehr reich ausgestattet. Frau Köster wusste in jeder Beziehung den richtigen Ton zu treffen. Ihre Recha hatte nicht jenes orientalische Gepräge, das wir an Pauline Viardot bewundern mussten, jenen leidenschaftlichen Typus im Hass wie in der Liebe; vielmehr stellte sie die Unschuld und treue Hingebung an den Vater, ihre Neigung zum Fürsten als Ausdruck eines tiefen, innigen Wesens dar. Ihr ganzes Naturell ging, wie wir dies schon so oft bemerkt haben, in der Rolle auf. In sofern war der Standpunkt ihrer Auffassung durchaus eigenthümlich. Er erreichte seine Höhe im letzten Akt, der so rührend und tief ergreifend wirkte, wie wir Aehnliches selten auf der Bühne gesehen. Wie weit die Künstlerin mit ihren herrlichen Gesangskräften der schwierigen Aufgabe gewachsen ist, darüber wollen wir nicht sprechen und auch keine Vergleichung mit anderen Sängerinnen anstellen. Ueber Hrn. Kraus (Eleazar) steht das Urtheil der Kritik fest. Es ist seine einzige heroische Rolle, in der er unübertrefflich erscheint. Das starre Judenthum in allen Dimensionen der Leidenschaft kann nicht schärfer ausgeprägt werden, als es durch ihn geschieht. Der Cardinal hat in Hrn. Bötticher einen Darsteller, der hinsichtlich der Gesangskräfte seiner Aufgabe nicht mehr gewachsen ist. Möglicherweise erhält Hr. Bötticher seine Stimme, die seit geraumer Zeit fast ganz verloren gegangen, wieder; in ihrer jetzigen Beschaffenheit kann sie, zumal in einer so schwierigen Rolle, nur störend wirken. Hr. Pfister leistet mit seinen schätzenswerthen und gut verwendbaren Mitteln als Sänger und Darsteller Befriedigendes. Man erkennt ihn überall als denselben und das hat auch sein Gutes, selbst bei nicht ausgeprägten Eigenthümlichkeiten. Frl. Tuczek ist eine liebenswürdige Prinzessin; Gesang und Spiel stehen ihr in der Rolle so gut, dass sie eine wesentliche Stütze der Oper genannt zu wer-

den verdient und nicht wenig zum Gelingen des Ganzen beiträgt. Man erkannte ihre Leistung nicht minder als die der Fr. Köster an. Die Totalwirkung war eine höchst befriedigende, künstlerische. Hr. Kapellmeister Taubert leitete die Oper. *d. R.*

Italienische Oper.

Der „Don Pasquale" von Donizetti, welcher am 3. d. M. zum ersten Male gegeben wurde, ist unter den komischen Opern des Componisten vielleicht die geistreichste. Mit der gegenwärtigen Besetzung machte die Oper schon im vergangenen Jahre Glück. Ein Uebelstand ist es freilich, dass diejenige Rolle, welche das ganze Werk trägt, die des Don Pasquale, nicht in den Händen eines feinen und gewandten Komikers liegt. Sgr. Catalano wird immer nur mit Glück in der Zeichnung derber Charaktere auftreten. Er bleibt sich treu und macht von seinem Standpunkte aus keine wesentlichen Missgriffe. Wir haben die Aussicht, diese Rolle von Lablache hier zu sehen, falls sich das Engagement des berühmten Künstlers, woran man jetzt wieder zu zweifeln anfängt, verwirklichen sollte. Malatesta wird mit Feinheit von Sgr. Rinaldini dargestellt. Dieser Künstler glänzt ganz besonders in der Auffassung solcher Charaktere, in denen die Intrigue sich auf komischem Grund und Boden entfaltet. Sein Parlando ist ausgezeichnet. Sgra. Fodor ist eine liebenswürdige Norina, ebenso glänzend als Sängerin, wie gewandt in der Darstellung. Die Künstlerin bringt ihre innern Gaben immer mehr zur Erscheinung und zeigt in der That, dass sie sich in den dichterischen Gehalt ihrer Rollen immer mehr hineinzuarbeiten vermag. Ueber den Liebeshelden Labocetta ist nichts weiter zu sagen, als was wir sonst schon zu wiederholten Malen gesagt haben. *d. R.*

Concerte.

Symphonie-Soiréen.

Die IV. Symphonie-Soiree bildete die erste Versammlung im neuen Jahr und begrüsste die Zuhörer mit der auf Begehren verlangten Haydn-Symphonie *G-dur**), die bei den Abonnenten dieser Concerte lange schon ein Liebling geworden, und musste gleichfalls wie in vorigen Jahren das vom Orchester meisterhaft ausgeführte Finale da Capo gespielt werden. Dieser folgte die Ouverture von Mehul: „*la Chasse Henri IV.*"; dies reizende, voll Lebensfrische componirte Werk wurde ebenfalls mit seltener Vollendung gespielt. Den zweiten Theil bildete Mendelssohn's Ouverture zur „Melusine" und Beethoven's Eroica. Die Durchführung des Grundthema's im Finale der letztgenannten Symphonie am Schluss war von einer ganz besondern Deutlichkeit, namentlich haben wir in derselben das Horn nie in solcher Fülle gehört, denn unbeschadet des grössten *Fortissimo* im ganzen Orchester schwang sich die Melodie in diesem Instrument zur höchsten Kraft.

Wir hatten kürzlich Gelegenheit, im Pariser Conservatoir einer Aufführung beizuwohnen und unsere Symphonie-Aufführungen mit diesem Maassstab zu messen, bekennen aber offen, dass die unsrigen jenen berühmten Concerten in der geistigen Auffassung wahrlich in Nichts nachstehen, nur in der dort bei Weitem reichern Besetzung der Saiteninstrumente (20 erste Violinen) einen Vorrang einnehmen. Dem Auge des Zuhörers ist es dagegen ein wohlthuender Anblick, die aus der Schule des Conservatoriums hervorgegangenen Saiteninstrumente in gleichmässiger Strichart die Werke ausführen zu sehen.

Trotz aller Zeitverhältnisse behaupten sich unsere Symphonie-Concerte in der ungeschwächten Theilnahme des Publikums und dafür sei dem braven Orchester und dem wackern Führer Kapellmeister Taubert der aufrichtige Dank aller Kunstfreunde ausgesprochen. *d. R.*

*) Diese Symphonie, welche bisher in keiner Ausgabe existirte, ist vor Kurzem in der bei Bote & Bock erschienenen Sammlung Haydn'scher Symphonieen in Partitur als 7te erschienen. Auch von Klage ist bereits dieselbe, zu 4 Händen arrangirt, ebendaselbst herausgekommen.

Correspondenz.

Wiener Briefe.

I.

Sie wissen, dass hier der 22. und 23. Dec. jeden Jahres zur Aufführung eines Oratoriums bestimmt sind; man gab diesmal zum so- und sovieltenmal Haydn's „Schöpfung". So weit das Erinnern der gegenwärtigen Generation reicht, verging selten ein Jahr, in welchem nicht eines der Haydn'schen Oratorien oder auch beide in Wien zur Aufführung gelangt wären, und so unerschütterlich Gottes Schöpfung und Jahreszeiten in der Natur, so gewiss waren Haydn's Schöpfung und Jahreszeiten alljährlich im Burgtheater. Die rühmenswerthe Anhänglichkeit des Wiener Publikums an diese beiden Werke ist vollkommen in der Herrlichkeit derselben begründet, sie gehören zu dem Edelsten und zugleich Frischesten, zu dem Gelehrtesten zugleich und dem Lieblichsten, was wir im Fach des weltlichen Oratoriums besitzen. Kein Wunder, wenn sich die beiden Meisterwerke des Meisters alsbald so sehr in der Gunst des Wiener Publikums festsetzten, dass sie die (in unserm Musikleben gar spärlichen) Oratorienplätze fast ausschliesslich und auf Jahre hinaus in Beschlag nahmen. Diese wiederholten Aufführungen setzten auch den wieder eingeweihten Theil des Publikums in Stand, die genannten Werke nach und nach immer klarer verstehen und vollkommner in sich aufnehmen zu können, so dass gegenwärtig kaum Jemand in Wien zu finden sein wird, der sie nicht durch mehrere Productionen kennen und lieben gelernt. Die häufigen Wiederholungen hatten also ihren künstlerischen Nutzen, denken wir nun auch an ihre künstlerische Grenze.

Das Wiener Musikpublikum hat, statt wachsamen Blickes in dem lebendigen Strom der Zeit fortzusegeln, sich in Einen festen Punkt der Kunstgeschichte festgerannt; ob dieser eine blühende Insel oder eine Sandbank ist, gilt für den künstlerischen Fortschritt gleich. Ohne sein Verschulden ist unser Publikum zurückgeblieben in der Kenntniss, und wo diese geboten wurde, in der Würdigung der Erscheinungen, welche die Vor- und noch mehr die Nach-Haydn'sche Zeit im Fach des Oratoriums hervorgebracht. Jede einseitige Vorliebe, die in falschverstandner Pietät bei einem Autor beharrt und von diesem aus jede weitre Entwicklung abgetheilt wissen will, rächt sich an der eignen Einsicht und Urtheilskraft. Ein Publikum, dem die Mannigfaltigkeit einer Kunstgattung verschlossen, hiermit die Möglichkeit der Vergleichung entzogen ist, wird alsbald einseitig im Geschmacke und geneigt werden, den einen Autor als Maassstab an alle andere anzulegen. Das ausschliessliche Verweilen auf einem und demselben Werk, und wäre es das trefflichste, macht bornirt, im etymologischen und eigentlichen Sinne des Wortes. Es giebt in keinem Gebiet der Kunst Ein Werk, das die übrigen sämmtlich unnöthig machte. Und dennoch scheint diese Ansicht bei uns rücksichtlich der Haydn'schen Oratorien einigen Raum gewonnen zu haben, wir ignoriren getrost die gesammte Oratorien-Literatur, aus ähnlichen Gründen, wie Omar die Bibliothek zu Alexandria verbrannte.

Man wird mir einreden, dass diese — in ganz Deutschland einzige — Monotonie des Wiener Oratorien-Repertoirs einen nothwendigen Grund darin habe, dass gerade dieses Feld der

musikalischen Tondichtung in unsrer Zeit sehr vernachlässigt erscheint. In der That ist die religiöse Begeisterung aus dem Bewusstsein unsrer Zeit, daher auch unsrer Künstler gewichen, die einst hochgepriesenen biblischen Texte dünken uns schaal und ungeniessbar, das Interesse an grösseren Gesangwerken ist fast ausschliesslich von der Oper absorbirt.

Trotz alldem aber sind wir schwächeres Geschlecht der Jetztzeit nicht so arm, als jene Herren der Schöpfung uns möchten glauben machen.

Da haben wir vor Allem Bach's Sohn im Geiste, den edlen, geistvollen Mendelssohn. Seine beiden Oratorien sind in Wien aufgeführt worden. „Paulus", nachdem er im Triumph die ganze musikalische Welt durchzogen war, und bereits in Amerika und Pressburg wiederholte Aufführungen erlebt hatte: Elias aus mannigfachen Gründen früher. Trotz des grossen Anklangs, den Mendelssohn's Oratorien beim Publikum gefunden, wurden sie dennoch wieder vernachlässigt, Paulus wurde nur zweimal, Elias nach seinem Erscheinen gar nicht mehr wiederholt. Um aber diese Meisterwerke bei einem, der neueren deutschen Musik weniger geneigten Publikum zu jenem Verständniss und zu jener Anerkennung zu heben, welche zu fordern sie berechtigt sind, — um sie vollends der Liebe des Publikums zu gewinnen, welche vorausgegangenes Verständniss und Anerkennung voraussetzt: ist ein häufiges periodisches Wiederholen derselben unumgänglich nothwendig. Wie viele Wiederholungen brauchten die „Jahreszeiten" und „Schöpfung" bis sie ihre heutige Popularität erlangten, und doch ist der ernst-gläubige Mendelssohn schwerer zu erfassen als der lebensfrohe Haydn, und überdies dadurch sehr im Nachtheil, dass er nicht so lange todt ist, als der Letztere. Was der edle Spohr im Oratorium geleistet, schläft bei uns. „Die letzten Dinge" und „des Heilands letzte Stunden", Werke voll Liebe, Gottesfurcht und Adel, warum lässt man uns sie so lange vermissen? Was ausser Spohr und Mendelssohn im neueren deutschen Oratorium, geleistet wurde, ist in Wien nie zur Aufführung gekommen. Spohr's „Fall Babylons", Marx „Moses", Schumann's „Paradies und Peri", Hiller's „Zerstörung Jerusalems", Löwe's Oratorium „Johann Huss", Bernh. Klein's „David" und „Jephta" sind auf der Wiener Musikkarte lauter Strecken, die wie das innere Afrika als „unbekanntes Land" verzeichnet stehen. Ich verwahre mich hier ausdrücklich vor einer absoluten Schätzung dieser Werke oder einer vergleichenden gegen Haydn's Oratorien, aber wenn sie auch (nach dem Wahn der Wiener) alle zusammen der „Schöpfung" nicht an die Brust reichten, ändert dies nichts an der Sache, — nicht dass man bessere, sondern dass man andre Oratorien geben solle, haben wir verlangt. Jeder bedeutende Autor ist für sich eine kennenswerthe Persönlichkeit, jedes bedeutende Werk ein vollberechtigtes Individuum, es hat jedes seine eigenthümlichen Vorzüge, jedes ist in irgend einem Stück dem andern überlegen, und weist dem Kunstkenner an irgend einem Punkt eine neuere Richtung, einen tieferen Inhalt, eine feinere Form. Ob nun diese berühmten Werke der Neuzeit dem Publikum genügen werden oder nicht, gilt gleich, aber kennen muss es sie. Genügen sie ihm nicht, so hat es noch immer Zeit genug, wieder und immer wieder zu berührtem Haydn zurückzukehren, — es wird dahin zurückkehren, aber bereichert in der Kenntniss, freier in der Auffassung, und vor Allem: freier im Urtheil.

Ich habe oben die namhafteren Oratorien der neuen Zeit aufgezählt, um das Publikum über deren Existenz zu beruhigen, keineswegs möge aber eine Einschränkung Haydn's blos zu Gunsten seiner Nachfolger verfügt werden. Durch eine würdige, möglichst unverkürzte Aufführung der Bach'schen Passionsmusiken und der Händel'schen Oratorien (namentlich des „Messias") würden sehnliche Wünsche der Musiker erfüllt und dem künstlerischen point d'honneur einer Residenzstadt Genüge geleistet. Der Leser sieht, dass ich diesmal nicht blos für das Neue, sondern mit gleicher Wärme auch für das Alte in die Schranke trete und nur den schädlichsten Feind jeder Entwicklung bekämpfen will: das Stabilitätsprinzip. Selbst ob es hier Prinzip sei, und nicht vielmehr Bequemlichkeit, ist eine grosse Frage. Wir sind nun einmal gewohnt zu Ostern und Weihnachten die „Schöpfung" und die „Jahreszeiten" zu hören, so wie wir gewohnt sind, zu diesen Zeiten Fische zu essen.

Aber war das Publikum nicht stets zufrieden damit? Ganz richtig; für das Publikum ist auch voller Grund zur Zufriedenheit da, wenn es ein treffliches Werk in trefflicher Aufführung hören kann, aber die musikalischen Vormünder und Curatoren des Publikums haben nicht blos eine ästhetische, sondern auch eine kunstgeschichtliche Verpflichtung, sie können damit, dass das, was sie boten gut war, ihr Gewissen nicht über jenes beschwichtigen was sie versäumten. Es giebt Unterlassungssünden auch in der Kunst. Wer in Wien die Schuld derselben trägt, weiss ich nicht, und will es nicht wissen, es ist mir nicht um die Anklage von Persönlichkeiten, sondern um die gute Sache zu thun. Aber den dringendsten Wunsch muss ich aussprechen, dass jene Männer, welche eine entscheidende Stimme in den grossen Fragen unsres Musiklebens haben, baldigst Sorge tragen mögen, das Publikum der reichstausgestatteten Musikstadt in den lebendigen Strom der Zeit zu versetzen, damit nicht daselbst der Fortschritt dem Zufall, die Kunst der Gewohnheit verfalle. — Die Theilnahme des Publikums war diesmal geringer als seither in den Haydn'schen Oratorien, die Herren Staudigl und Lutz sangen die Männer-Soli; statt Mad. Hasselt sang ein Fräul. Kronfuss, das der hohen Aufgabe nicht durchaus gewachsen war.

Nachrichten.

Berlin. Bader's Benefiz, zu welchem er „Richard Löwenherz" gewählt, wird am 11. d. M. stattfinden. Der berühmte Sänger nimmt in der Rolle des Blondel, in welcher er einst Alles entzückte, von einem Publikum Abschied, das in ihm den Massstab für alles Vortreffliche fand. Selten wohl hat ein Tenor eine so lange Reihe von Jahren, Bader war von 1820 bis 44 bei unserer Bühne thätig, in den anstrengendsten Parthieen, wie Cortez, Orest, Masaniello, Othello, Robert, sich behauptet und so Ausgezeichnetes geleistet.

— Carlotta Grisi wird nächstens in „*le diable à quatre*" ihr erstes Debut auf unserer Bühne machen. Auch Lucilie Grahn kehrt wieder zurück und wird in „Catharina oder die Tochter des Räubers", welches für sie in Italien verfasst, auftreten.

Potsdam. Der hiesige classische Gesangverein unter Leitung des Musikdirectors Braune bereitet den „Samson" von Händel zur Aufführung vor. Hr. Braune ist auch jetzt erster Director der jüngern Liedertafel in Berlin geworden.

Königsberg i. Pr. Die Oper nimmt bei uns den Vorrang ein und unser Director Woltersdorf ist bemüht, soviel es die äussern Verhältnisse gestatten, dieselbe gut zu besetzen. Unser Repertoir ist ein vielseitiges und die Ausführung stets lobenswerth. Ausser „Fra Diavolo", „Feensee" und „Stradella", wurde auch die neue Oper von Fesca: „Troubadour", gegeben, hatte indess trotz aller Mühe, die Fr. Marra-Volmer sich mit der Mechthilde gab, wenig Beifall.

Frankfurt a. M. Zur Aufführung vorbereitet wird „der Sommernachtstraum" mit Musik von Mendelssohn.

Hamburg. Benedict's Oper „der Alte vom Berge" entspricht den vielen Erwartungen, die der vorangegangene Ruf allerdings hoch gespannt, nicht. Obgleich der Text durchaus nicht

schlecht ist, ist die Handlung doch zu sehr in die Länge gezogen und namentlich vermag der Held nicht genug zu interessiren. Es ist unverkennbar, dass der Componist ein geschickter Musiker ist und bethätigt sich das besonders in einzelnen Chören, so entbehrt die Musik ganz der Originalität. Die Ausstattung ist eine glänzende und die Darsteller thaten ihr Möglichstes für das Gelingen des Ganzen, dennoch glauben wir nicht an eine dauernde Haltung auf unserer Bühne.

Dresden. Auf dem Hoftheater wurde am 23. v. M. zum erstenmal aufgeführt: „Christus der Friedensbote", Oratorium von Naumann, einem Enkel des berühmten Amadeus Naumann. Reissiger dirigirte. Die Damen: Schwarzbach und Wagner, die Hrn. Lindemann, Mitterwurzer, Tichatschek sangen die Soloparthieen, mehrere Vereine die Chöre. Das Ganze fand vielen Beifall.

Wien. Frl. Zerr wird, von ihrem Unwohlsein bald wieder hergestellt, nächstens wieder auftreten. Auch ist Frl. Sulzer, die in Mailand so vieles Aufsehen erregte, engagirt.

— Beim Beginn des Belagerungszustandes hat das Theater auch seine Armaturgegenstände abliefern müssen, und nur einer besondern eingeholten Erlaubniss zu Folge wurden die Waffen zu den „7 Mädchen in Uniform", so wie Pulver zu dem am Schluss nöthigen Schuss verabreicht.

Prag. Zur Feier der Thronbesteigung unsers Kaisers wurde im deutschen Theater „Titus" gegeben. Fehringer war als Sextus ausgezeichnet. Der Oper ging ein von Hinkel gedichtetes Festspiel voran.

Paris. Man spricht von einer Wiedereröffnung der italienischen Oper unter Direction Ranconi's und Betheiligung von Lablache, Castellan, Alboni, Mario und der Aussicht, die Barbieri zu gewinnen.

— Das Thal von Andorra wird fortdauernd unter gleichem Zudrang gegeben.

— Der Präsident der Republik hat sich bereits Logen in der Oper national und comique genommen.

— Therese Milanollo ist der Kunst und ihren Bewunderern wiedergegeben. Sie veranstaltet einen Cyclus von Concerten, welcher am 13. d. M. beginnt und in welchen sie das 8te und 10te Quatuor von Beethoven spielen wird.

Brüssel. Steveniers veranstaltet Soiréen, in denen vorzugsweise classische Musik aufgeführt wird, als von Mozart, Beethoven und Haydn. In den bereits stattgefundenen glänzten Steveniers, Allard, Batta (der Vater) und Fischer. A. Jaell spielte ein Trio von Beethoven. Eine Arie von Sacchini aus Oedip wurde von Hrn. Goossens vorgetragen.

Aus dem Haag. Prudent giebt hier Concerte und gefällt.

New-York. An ganzen Orchestern sind hier angekommen: 1) die Steyermärker Gesellschaft, 2) das deutsche Orchester unter Direction Lusebow's, 3) Gung'l mit seinem Orchester, 4) die sächsische Orchester-Gesellschaft unter Eckardt's Leitung. Virtuosen und Sänger sind nicht zu zählen, denn aus allen Theilen Europa's haben sie sich in Masse eingefunden, nämlich: aus Polen, Italien, England, Frankreich, Spanien, Norddeutschland, Süddeutschland, Belgien etc. Concerte mit einigem Erfolge (im günstigen Falle) sind aber nur zu machen in 6 bis 8 Städten, nämlich in New-York, Boston, Philadelphia, Baltimore, New-Orleans und Cincinati. Diese Städte liegen aber so weit auseinander, dass sie zu durchreisen ein hübsches Sümmchen verlangen. Dies zur Notiz für Künstler, welche von den vereinigten Staaten goldene Berge zu holen beabsichtigen. Bald berichte ich Ihnen Weiteres.

X.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Hiermit laden wir zum Abonnement der:

Neuen

BERLINER MUSIKZEITUNG,

Herausgegeben

von

GUSTAV BOCK,

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

ergebenst ein.

Enthält: Leitende Artikel, Kritiken, Besprechung der Opern und Concerte, Correspondenzen, Feuilleton der neusten Ereignisse sowohl im Gebiete der Musik als auch der Dramaturgie, musikalisch-litterarische Anzeigen.

In den verflossenen Jahrgängen betheiligten sich nachstehend genannte Herren durch ihre Mitarbeit: ***W. Allmann*** in Breslau, ***Angermann, Dr. F. S. Bamberg*** in Paris, ***Banck*** in Dresden, ***C. Böhmer, A. Gathy*** in Paris, ***Fl. Geyer, Grausin*** in Danzig, ***J. B. Gross*** in St. Petersburg (†), ***F. Guhr*** in Militsch, ***M. Hanemann, A. Haupt, Dr. A. Kahlert*** in Breslau, ***E. Kossak, Kossmaly*** in Stettin, ***H. Krigar, Dr. Kullak, Dr. Lange, Dr. Mallezo*** in Wien, ***N. F. Marc*** in London, ***Marcull*** in Danzig, ***A. B. Marx, Mosewius*** in Breslau, ***C. v. Oertzen*** in Neustrelitz, ***J. Peterson*** in Marienwerder, ***Ludw. Rellstab, A. G. Ritter*** in Magdeburg, ***G. Römer*** in Rom, ***Dr. J. Schladebach*** in Dresden, ***J. P. Schmidt, O. K. F. Schulz*** in Prenzlau, ***Schwiening*** in Friedland, ***Teschner, O. Tiehsen, Tschirch*** in Liegnitz, ***H. Truhn, Vierling*** in Frankfurt a. O., ***Ch. Voss, Jul. Weiss, v. Woringen*** etc.

Wöchentlich erscheint von dieser Zeitung wenigstens eine Nummer in Stärke eines Bogens in 4to.

Abonnements werden angenommen in allen Postanstalten, wie Buch- und Musikhandlungen des In- und Auslandes, und zwar:

ohne Prämie, zu { 3 Thlr. p. Jahr, 1 Thlr. 25 Sgr. p. Halbjahr.

mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Verlage v. Ed. Bote & G. Bock: } zu: { 5 Thlr. p. Jahr, 3 Thlr. p. Halbjahr.

Da die Postämter nur Abonnements zu 3 Thlr. resp. 1½ Thlr. annehmen, so ersuchen wir, falls die Prämie gewünscht wird, uns den Mehrbetrag von 2 Thlr. franco zu übersenden.

Bis jetzt ist erschienen: 1. Jahrgang p. 1847.
2 Jahrgang p. 1848.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 2. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. **13. Januar 1849.**

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:	**Briefe und Pakete**	**Preis des Abonnements:**
In Berlin: **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes. Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr. Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.	werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben: **Ed. Bote & G. Bock** in Berlin erbeten.	Jährlich 5 Thlr. } Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von **Ed. Bote & G. Bock.** Jährlich 3 Thlr. } Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Gedanken in der Tonkunst. — Recensionen (Choralsatz). — Berlin (Concerte). — Correspondenz (Wien). — Feuilleton. — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Gedanken in der Tonkunst.

von *Flod. Geyer.*

Zu allen Zeiten hat man versucht, der Instrumentalmusik bestimmte in den Tonzeichen zu lesende Gedanken unterzulegen. Ja man hat Sonaten geradezu mit Worten versehen und eine hübsche Uebung, ein Exercitium, herausgebracht. Nun verlangt man auch wohl umgekehrt, die Musik solle bestimmte Vorstellungen wiedergeben, Historisches und mit einiger Gewissheit Romane, Ritter- und Liebesgeschichten und was dergleichen mehr erzählen? Man will sich also mit der Musik durchaus ganz und gar nicht mehr ergehen im dunkeln Irrsale der Gefühle! Bestimmteres befleissigt man sich der Tonkunst abzulauschen: in den Ouverturen und Symphonieen werden Dramen und Epopöen vorgeführt, und dazu theilt man Commentare und Hülfsbücher aller Art aus!

Aber Empfindung, Gefühl und mit ihm Alles, was von Herzen kommt und dahin geht, ist, so entgegne ich, rein s u b j e c t i v und bei den Tausenden eben so oft verschieden. Kann es sich nicht ereignen, dass, wo der Eine weinet, der Andre vielleicht noch lächelt? Ihr könnt nicht verlangen, dass ich dasselbe empfinde, was ihr empfindet. So nur e i n Beispiel anzuführen, fühlen Manche in der *A-dur*-Symphonie ganz entschieden die Bauernhochzeit und was damit zusammenhängt, wie z. B. in der Introduction den Eintritt der verschiedenen Gäste, wie sie altväterisch-komisch nicken und dienern und dem Aehnliches bei den hinaufstolzirenden Violinen heraus. In der That giebt es kein groteskeres Bachanale, als deren letzten Satz, worin die Welt aus den Fugen zu rücken scheint; es ist, als ob mit dem Nörgeln der Bässe auf dem schwankenden Orgelpunkte der Grund unter uns wankt, — das können doch nur trunkene Taumler sein und siehe da: die Idee der Orgie! Aber da kommen Andre, die noch anders sinnen und wohlan — sie finden einen ganz tollen Roman: ein Feldlager der Mauren in Spanien und was wieder hiermit zusammenhängt. Zum guten Glücke hat Beethoven dies nicht darüber geschrieben! Hätte er es, dann wäre die Kritik nicht über das Raisonnement von Wegen dieser Ueberschrift hinausgekommen. „Aber", höre ich entgegnen, „ist denn dies nicht sehr hübsch und allerliebst mit diesen Mauren und jenen Bauern?" Ei immerhin — aber wo ist mit solcher Spielerei ein Ende zu machen? Entfernen wir uns da nicht immer weiter von der Tonkunst, indem wir am Ende dahin gelangen, jeder Note Gedanken an- und abzuzwingen, so dass wir darob die Musik selber vergessen?

D a r u m i s t e s a n d e r Z e i t, e i n m a l w i e d e r v o r j e n e r e r k l ä r s ü c h t i g e n S p i t z f i n d i g k e i t z u w a r n e n, w e l c h e a n d e r M u s i k w i e e i n I r r w i s c h h i n- u n d h e r f ä h r t, o h n e d a s w a h r h a f t M u s i k a l i s c h e z u d u r c h d r i n g e n. Möglich wohl, dass dieser oder jener Componist sich Bilder entwirft, um seine Einbildungskraft zu entzünden. Aber aus den Tönen diese herauszuspüren, das verlange, das versuche man nicht! Da könnte man mit Verstand, dem kühlen, logischen, das Verständniss der Musik, das tiefe, innige, seelische, verlieren! Dem ersteren sind Gedanken nothwendig und diese, nämlich die logischen, sind eben keine Töne mehr — nein, es sind Worte, Vorstellungen, Reflectionen. Jede Kunst hat ihre Mittel auf eigne Art und es sind ihr mit ihnen Grenzen gesteckt. Anders sehr wohl, wenn sich zur Musik noch die Sprache gesellt! Alsdann treten bestimmtere Mittel der Verständigung und des Ausdrucks hinzu und wir überheben uns da

von selber darüber; in unsrer Seele Bilder zu entwerfen, welche dazu dienen, den musikalischen Gedanken in ihrem Verständniss näher zu treten. Die Instrumentalmusik ist daher eben so schwierig im Erschaffen als im Erfassen und wenn es nicht übel scheint, Hülfsmittel zum Verständniss ihrer Geheimnisse überall herzuholen, so mag man hierin weder zu peinlich und feinlich sein, noch umgekehrt Etwas darzustellen versucht sein, was ihr einmal versagt ist. Jeder schlichte Roman stände weit noch über den höchsten Leistungen der Musik. Sie muss ja Andres wollen, als das ihr Unmögliche und, was mehr, sie erreicht das so schön — Vergeistigung edler Gemüthszustände, Schmerzens, Freude, Liebe, Frömmigkeit und andrer in den ihr möglichen Tonformen und Tonfarben. Der musikalische Inhalt kann sich mehr mit Allgemeinem beschäftigen; daher man nicht absolut sagen kann, dieser oder jener Seelenzustand müsse mit diesen und jenen Tonfolgen oder Modulationen u. s. w. ausgedrückt werden, wie etwa in der Sprache Begriffe aufhören gewiss d. h. wahr zu sein, wenn sie nicht den richtigen bestimmtesten Ausdruck dafür zu finden im Stande ist.

Darum kann über das Gefühl und die seelische Kunst, so zu sagen, nur wieder Gefühl und Seele rechtsprechen und der Beurtheiler ohne diese ist ein armseliger Verstandesmensch, der reflectirende Kunstergüsse über die Kunst ergehen lässt, womit er bald in die Enge kommt. Denn in der letzten Instanz vermögen es eben Worte nicht mehr, daher sind es ja Töne, mit denen unsre Kunst waltet; ja abstracte Gedanken sind grade die offensten Feinde jeglicher Musik wieder sowohl bei dem Erschaffen wie bei dem Erfassen derselben. Mir scheint es daher ein Ertödten des Musiksinnes und somit des Musiktalentes, wenn sich der Componist specielle Gedanken, die ihm so gewiss Niemand nachdenkt, gleichsam als ein Rüstzeug, mit dem er an die Arbeit geht, zum Vorwurf nimmt; dagegen lasse ich es wohl gelten, wie es auch nicht anders sein kann und im Obigen ausgesprochen ist, wenn er jene Gefühlsgedanken, Gefühlsallgemeinheiten seiner Schöpfung zum Grunde legt. Er frägt sich: „welches Gefühl, welcher Seelenzustand soll sich im Allgemeinen durch dieses, mein Tonstück aussprechen?“ Allgemeinern Inhalts können jene Gedanken schon deswegen nur sein, indem sonst die Reihe der Themen bald beendigt sein würde, diese müssten, wäre ein besonderer, etwa reflectirender, Inhalt möglich, einander sehr ähnlich werden, denn die Tonleiter der Gefühle ist doch auch begrenzbar und die Kunst brächte es endlich dahin, für gewisse Gefühle gewisse Formeln aufweisen zu können, die wiederkehren, so oft dies oder jenes Gefühl ausgemalt werden soll. Die Abwechslung und damit die Gegensätze würden aufhören, worin doch bei den Meistern die Hauptkraft und Schönheit beruht. Die Musik würde in eine langweilige Manier ausarten und in der That empfinden wir bei den Componisten der Reflection eine sterbliche Langeweile ob ihrer Eintönigkeit. Wir suchen vielmehr den Forderungen der Ebenmässigkeit, der Schönheit, der Natürlichkeit, der Innerlichkeit und der Abwechslung zu genügen!

Nächst ihnen, dem allgemeinen Inhalte, haben wir in einem Tonstücke noch speciellere musikalische Gedanken. Dort ist nämlich nur die Grundfarbe ausgesprochen, dem jedesmaligen Gefühlszustande natürlich angemessen. Die besonderen Gedanken aber sprechen sich in Gestaltenreihen und Gebilden, in Sätzen und Themen bestimmter aus. Was ich in dem Aufsatze des vorigen Jahrganges: „Ueber Allgemeinheit und Besonderheit“ zu sagen versucht habe, darf ich hier nicht wiederholen. Doch diene zum allgemeinern Verständniss hier noch so viel, was ich gern noch einmal sage: je mehr jene Gestalten in dem allgemeinern Theile der Kunst, wie ich die Harmonie bezeichnete, untergehen, da eben die Harmonie mehr schon eine fertige ist und wesentlich nicht erfunden wird, desto mehr beschuldigt man den Schöpfer derselben des Ergehens in Tönen, in Allgemeinheiten, auch wohl der Gedankenlosigkeit. Solches Ergeben ist allerdings auch Musik und nicht so anrüchig als Gedankenlosigkeit in der Welt des logischen Gedankens. Aber sie ist eben nur ein Zusammenstellen des schon Fertigen, der Harmonie, ein wahrhaftes „*Componere*“. Hier kann allerdings auch noch die eigentliche Seele der Composition, die Melodie, vorhanden sein, aber was für eine? Oft eine bettelhafte, armseelige! Darum ist die Melodie wirkliches Eigenthum ihres Schöpfers und darnach, wie sie ist, wie sie aus der Harmonie hervorspringt, sei der Gedankenreichthum und die Armuth der musikalischen Gedanken beurtheilt! Die Tonkunst hat so ihre eigene Gefühlslogik, wenn ich so sagen darf, eine besondere Ordnung. Die harmonischen Gebilde, je mehr in ihnen das melodische Element in den Hintergrund tritt, sind gleichsam ihre Abstractionen, Verallgemeinertes, Gemeingut, das was man erlernen kann. Dagegen sind die melodischen Gebilde eigentlich die subjectiven Gedanken des Tonsetzers, sie bilden sein Eigenthum und weil das nicht Jedermanns ist, eigne Gedanken zu haben, Sache des Genies. Darum charakterisiren ihn seine Melodieen mehr, als die glücklichste Zusammensetzung der Harmonie, wiewohl natürlich diese den Träger und die Grundlage der Melodie bildet. Denn es ist schon in der beregten Abhandlung hinlänglich ausgesprochen, dass Melodie und Harmonie, natürlich auch der Rhythmus erst in ihrer höchsten Verschmelzung ein Kunstwerk machen, woraus wiederum folgt, dass ein einseitiges Vorwalten eines dieser Elemente auch eine demgemässe Wirkung hervorbringe. Die Melodie kann ja, wie ausgesprochen wurde, weniger reich und indivuell hervortreten und das verstehe ich dann unter Gedankenarmuth.

Immer werden wir in der Tonkunst allgemeineren Inhalt und besondern Inhalt, Gedanken der Allgemeinheit und Gedanken der Besonderheit verstandesmässig auseinanderhalten. Das sind dann aber musikalische Gedanken, welche sich in den Tönen aussprechen, Gedanken in der Tonkunst. Mögen ausserdem Schöngeister mit Verstand oder Unverstand ihr einbilden, was das Zeug hält — darum seid unbekümmert, Kunstgenossen! Ein jeder Mann hat seine Sprache: Einige reden in Tönen — Tonredner, Andre in Worten — Wortredner. Jedes Thier nach seiner Art! Darum sind Wortgedanken keine Tongedanken, und Gedanken in Tönen nicht Gedanken in Worten. Das Umschreiben aus einem Gebiete in das andere artet leicht in eine nutzlose Spielerei aus, die dem auf die Musikjagd gehenden, gänzlich unmusikalischen Kritiker, der gern auf anderm Gebiete Sonntags einmal jagen möchte, obgleich er da Wilddieb ist, seine Jagdtaschen und sein Spaltenrevier ganz artig füllt. O Musica, was treibt man doch mit dir für Spiel!

Recensionen.

Choralsatz.

Wilhelm Frantz, (evangelischer Pfarrer zu Oberbörneke im Regierungs-Bezirk Magdeburg). Choralbuch für Organisten zum Gebrauch bei dem öffentlichen Gottesdienste, enthaltend die gebräuchlichsten der alten Kernmelodien der evangelischen Kirche Deutschlands, mit ausgeschriebenen Harmonieen, Vor- und Zwischenspielen. Halberstadt bei Robert Frantz.

Digitized by Google

Adolph Hesse, (Oberorganist zu Breslau und Verdienstmitglied des Holländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst). Rheinisch-Westphälisches Choralbuch für evangelische Kirchen nach dem von den Synoden Jülich, Cleve, Berg und der Grafschaft Mark herausgegebenen evangelischen Gesangbuche in 4stimmiger Harmonie bearbeitet und mit Präludien und Zwischenspielen versehen. 65s Werk. Elberfeld, Büschlersche Verlagsbuchhandlung.

Die Choralbücher-Literatur hat in neuerer Zeit einen auffallenden Zuwachs erfahren, was zum Theil gewiss seinen Grund in den vielseitigen Bewegungen hat, die auf dem Gebiete des kirchlichen Lebens stattfinden. Sie bereiteten ja, in Deutschland wenigstens, den gewaltigen Umschwung vor, dessen alle Völker in der politischen Entwickelung theilhaftig geworden sind. Im Augenblicke tritt die kirchlich-religiöse Frage nur in den Hintergrund, um Kraft zu neuem Anlauf zu gewinnen. Der Choralbuchsliteratur habe ich in diesen Blättern öfters meine Aufmerksamkeit zugewendet und namentlich eigenthümliche Bestrebungen in derselben anerkannt. Die beiden oben genannten Choralbücher sind schon deshalb interessant, weil das eine von einem Dilettanten, das andere von einem der berühmtesten Orgelspieler und Musiker im Fache der Orgelmusik herrührt. Hr. Frantz ist Pfarrer und hat fast ein halbes Menschenalter sich mit dem hier vorliegenden Gegenstande beschäftigt. In einem ausführlichen Vorwort leistet er über diese seine Thätigkeit Rechenschaft und man erkennt aus demselben, mit wie grossem Ernst er sich seiner Aufgabe hingegeben. Gesang und Orgelspiel sind nach der Ansicht des Verfassers die musikalischen Cultusformen, deren Leitfaden ein Choralbuch sein soll. Sein Choralbuch enthält nur die Kernmelodieen, „die sich wie ihre Lieder im Strom der Zeit erhalten und dem Gemüthe so eingeprägt haben, dass ihre Töne allein schon ohne Worte in eine fromme Stimmung versetzen, an der Zahl 116.“ Ferner hat der Verfasser wegen der dem Choral gebührenden langsamen Bewegung die Melodieen in ganze und halbe Schlagnoten gesetzt und in eine dem Metrum des Textes angemessene Ordnung gebracht. Vorzeichnung der Taktart und Abtheilung durch Striche schienen ihm unnöthig, weil der Choral in der bemerkten Setzart mittelst des Textes sich selber seinen Tact mache. Er ist dieser Darstellung der Melodieen gefolgt, weil man sie in den ältesten Cantionalen findet, auch sind die Lieder, welche Luther vor dem Gottesdienst austheilen und in der Kirche anheften liess, ebenso notirt. Doch müssen wir hiebei bemerken, dass auf diesen einzelnen Blättern sich auch die sogenannte rhythmische Gliederung der Choralmelodieen befand, welcher der Verfasser nicht folgt. Er erklärt sich gegen den rhythmischen Choral, weil sich derselbe wohl für einzelne eingeübte Sängerchöre, vielleicht auch in kleinen Gemeinden, keineswegs aber im Ganzen durchführen lasse. Die rhythmische Notation in einigen alten Cantionalen beweise noch nicht, dass überall so gesungen worden sei, weil sich sonst eine Spur dieser Singweise finden müsse. Der Verfasser ist der Meinung und stimmt darin ganz mit unsern früher ausgesprochenen Ansichten überein, dass der Vortrag der Choralmelodieen in gleichen, langen Noten mit gleichklingendem Orgelspiel zumal in voller Kirche eine erhebende, das Gemüth mächtig ergreifende Kraft habe. Was den letzten Grund anlangt, so ist dagegen nichts einzuwenden; wir haben uns selbst öfters für den bezeichneten Vortrag des Chorals ausgesprochen. Allein andererseits darf nicht geläugnet werden, dass einzelne Choralmelodieen in ihrer altrhythmischen Weise eine nicht minder erhebende Macht ausüben, wenn es nur möglich wäre, den rhythmischen Gesang in den Gemeinden einzuführen, ohne eine förmliche Revolution im Choralgesange hervorzurufen. Dieser Grund scheint mir von überwiegender Bedeutung. Die Notation ohne Tact, wie sie der Verfasser angewendet hat, würde am ehesten wieder den Weg zum rhythmischen Gesang bahnen, der aber keinen Falls bei allen alten Chorälen (bei den neuern vermeldet es sich von selbst) passend sein dürfte. In der Beurtheilung des Lehnert'schen Choralbuchs habe ich auf bestimmte Befolgung des Tactes gedrungen und die sogenannten Formaten durch Pausen ergänzt wissen wollen. Ich meine, dass dadurch dem widerwärtigen Schloppen und Zögern der einzelnen Noten vorgebeugt würde. Auch liesse sich das nur ausführen, falls man die Zwischenspiele gänzlich abschaffte, wie ich an einem Beispiele damals zu zeigen versuchte, und bin ich auch heute der Ansicht, dass man von dem gegenwärtigen Standpunkte aus nur auf diese Weise Charakter und Würde in den Gemeindegesang bringen könne. Es kommt darauf an, die Gemeinde an die einfachste Form des Takts zu gewöhnen. Indessen liesse sich dies auch wohl mit Zwischenspielen bewerkstelligen, weshalb ich meine Ansicht über das Zwischenspiel nicht mit rigoristischer Strenge festhalten will, zumal wenn der Zweck desselben in so verständiger Weise hingestellt wird, wie es eben der Verfasser thut. Nach ihm soll nämlich das Zwischenspiel 1) den Anfangston der folgenden Zeile einleiten und das Treffen desselben erleichtern, 2) durch einige der Würde des Chorals angemessene Töne die Leere zwischen den einzelnen Zeilen ausfüllen und 3) die Gemeinde veranlassen, die folgende Zeile zu lesen und zum Singen derselben die Stimme zu richten. Des Verfassers allgemeiner Grundsatz über das Zwischenspiel ist: „interludire also, dass die Gemeinde auf dein Spiel achtet, ohne dass sie darauf zu achten scheint, sondern wie von selbst mit dem Orgelton gleichzeitig und tonrichtig die folgende Zeile beginnt.“ Diesem Grundsatze gemäss hat der Verf. die Zwischenspiele eingerichtet, sie sind in der That höchst einfach, der Würde des Chorals angemessen und es spricht sich in ihnen eine gewisse Mannigfaltigkeit aus. Mit ihnen verbinden sich die Vorspiele. Sie sind nothwendig, um Tonart und Charakter des Chorals der Gemeinde vorzuführen. Auch in ihnen muss die grösste Einfachheit, aber dennoch Mannigfaltigkeit beobachtet werden. Die Vorspiele zu weniger bekannten Melodieen hat der Verf. so eingerichtet, dass in ihnen der *Cantus firmus* mit melismatisch-harmonischen Figuren umschwebt, auftritt und so die Gemeinde veranlasst wird, an dem Vorspiele die Melodie des Chorals kennen zu lernen. In diesem Theile seiner Arbeit zeigt Hr. Frantz, dass er keineswegs ein Dilettant im schlechten Sinne des Wortes ist. Er entwickelt in den Vorspielen nicht nur musikalische Kenntniss und Geschick in der Behandlung der Orgel, sondern Erfindungsgabe und feinen, der Würde des Gegenstandes angemessenen Geschmack. Man sieht seinem Buche an, dass es einen Theil seiner Lebensaufgabe gebildet hat. Einen höchst schätzenswerthen Fleiss hat Hr. Frantz auf die Notirung und Tonarten der Melodieen, so wie auf die Beifügung der interessantesten Varianten verwendet, indem er die besten Choralbücher und Schriften zu diesem Zweck mit kritischer Sorgfalt verglichen. Ebenso ist seine Harmonisirung einfach und schwungreich. Er hat in dieser Beziehung einen richtigen Mittelweg zwischen der eigenthümlichen Behandlung der alten Kirchentonarten und den neuern zu wählen gewusst. Geben wir ein Gesammturtheil über das Choralbuch des Hrn. Frantz, so bekundet es einen für seinen Gegenstand musikalisch und kirchlich erwärmten Mann, der in der That Eigenthümliches liefert und dessen Arbeit die allgemeinste Berücksichtigung der Organisten wie der geistlichen Behörden verdient.

Das Choralbuch von Hesse ist reichhaltiger und wie der Titel angibt, für bestimmte Gemeinden ausgearbeitet, ohne jedoch einen allgemeinern Gebrauch auszuschliessen. Der Standpunkt, welchen der Herausgeber einnimmt, ist

ganz derselbe, den wir so eben besprochen haben. Vor- und Zwischenspiele werden ebenfalls angewendet. Ueberall erkennen wir den gewandten Musiker und talentvollen Orgelspieler. Seine Präludien, auch auf der Basis des Chorals erbaut, sind mehr Andeutungen als Ausführungen und erfordern geübte und selbstständige Organisten hinsichtlich der Auffassung. In ihnen spricht sich eigenthümliche Erfindungsgabe und charakteristische Kunst aus. Es unterliegt keinem Zweifel, dass das Werk von höchst anregendem Einfluss sein wird. Als Anhang sind die grössern und kleinern in preussischen Landen üblichen Liturgien beigefügt.

Dr. Lange.

Berlin.

Concerte.

Soirée des Tonkünstler-Vereins.

Der Tonkünstler-Verein, dessen Versammlungen im neuen Jahr unter den glücklichsten Auspicien begonnen haben, veranstaltete am 8ten d. seine 3te öffentliche Soirée im Stöckerschen Saale. Wir hörten zuerst eine Sonate von Flodoard Geyer, für Piano und Violine, ein Werk, zu dem wir dem Componisten nur Glück wünschen können, um so mehr, als wir ihn, den wir sonst nur kannten als den ernstesten, strengsten Richtungen huldigend, auch von einer neuen Seite kennen lernten, in dem Genre des Anmuthigen, Graziösen, ja selbst Kokelten. Das Interesse des Publikums sprach sich nach jedem der überaus klar gebauten und leicht fasslichen, im schönsten Verhältniss zu einander stehenden Sätze im lebhaftesten Beifall aus, der zugleich der höchst gelungenen Ausführung Seitens der Hrn. Pfeiffer und Steffens galt. Hr. Friese von der Königl. Oper zeigte sich als gebildeter Sänger, indem er mit klangvoller Stimme und seelenvollem Ausdruck zwei von Hahmann interessant componirte Lieder für Tenor vortrug. Desgleichen erwarb sich Hr. Seidel die Anerkennung des Publikums durch den Vortrag des *A-moll*-Capriccio von Mendelssohn. Den Schluss machte ein Sextett von Richard Würst für Violine, Viola, Violoncell, Contrabass, Clarinette, Horn und Fagott, vorgetragen vom Componisten und den Hrn. Saloman, Wohlers, Teetz, Gareis, Grasemann und Böhmke. Ansprechende Themen, Fluss, geschickte Arbeit und effectvolle Instrumentirung zeichnen dies Werk aus, welches einen Abend beschloss, der unbedingt ein interessanter genannt zu werden verdient.

Der Tonkünstlerverein legte somit wiederum ein ehrenvolles Zeugniss seines Wirkens, des künstlerischen Strebens seiner Mitglieder ab. Die wahre Begeisterung für die Kunst trotzt den äusseren Stürmen, ja sie wird vielleicht erhöht, indem der Künstler bei seiner Kunst Schutz sucht, der Künstler sich an den Künstler schliesst und in der allgemeinen Erhebung der Gemüther auch des Künstlers Sinn zur Kunst sich erhöht, sich mehr und mehr dem Idealen zuwendet. So erstarkt gerade jetzt, in scheinbar ungünstigen Verhältnissen, der Tonkünstlerverein, und indem er sich so erfolgreich practisch bethätigt, können wir der Tonkunst nur ein günstiges Prognosticon stellen.

H. W.

Correspondenz.

Wiener Briefe.

II.

Das Programm der sechs Quartett-Abende liegt vor uns, welche, wie in den früheren Jahren, von Herrn Prof. Jansa, dann den Herren Heissler, Durst und Schlesinger im Musikvereins-Saal abgehalten werden. Es wird, namentlich für eine musikalische Fachzeitung, nicht uninteressant sein, wenn wir das Programm in seiner Kürze durchgehen und einige allgemeine Bemerkungen daran knüpfen.

Wenn man sich lediglich an den absoluten Werth jedes einzelnen Stückes hält, so kann man Hrn. Jansa's diesjährigem Programm ebensowenig einen Vorwurf machen, als seinen früheren. Es ist eine durchaus achtbare Gesellschaft, die lauter würdige Mitglieder zählt, leider nur sehen wir, mit jenem Schulmeister zu sprechen, darin wieder sehr viele, die nicht da sind. Hören wir zuerst, wie Beethoven vertreten ist. Von seinen Quartetten sind nur drei gewählt, und diese alle drei sind aus Opus 18. Jedermann schätzt und liebt die sechs Quartetten des 18ten Werkes, diese Gesänge voll Klarheit und Ebenmaas, Wohlklang und frohem Sinn, Witz und Kunstfertigkeit. Können sie aber Stand halten gegenüber der unendlichen Tiefe und Erhabenheit, dem Gefühl und Geist, der Leidenschaft und Seelengrösse in Beethovens späteren Quartetten? Kann und will der reizend jugendliche Körper jener sechs Grazien sich gleichstellen dem heiligen Geiste der grossen Beethoven'schen Periode? Und doch werden diese immer und immer wieder zurückgesetzt hinter jene. Was sind in Jansa's Programm die Wasurowsky'sche Trilogie u. s. w. u. s. w. bis zu opus 131, dem Gipfel der Quartettmusik?

Jene ersten Quartette haben sich durch ihre Anmuth und Festlichkeit bereits zum musikalischen Gemeingut ausgebreitet, sie sind schon in Fleisch und Blut des Publikums übergegangen. Häufige Gäste aller öffentlichen, tägliches Brot aller Privat-Quartettsoiréen sind sie längst populär geworden; Jedermann versteht sie, spielt sie, kennt sie auswendig. Sie sind ein in sich selbst erfülltes Bedürfniss. Anders ist's mit Beethoven's spätern Werken. Sie sind wenig gekannt und noch weniger verstanden, die Bequemen unter den Künstlern scheuen die Beschwerlichkeit des Einstudirens und die „Gutgesinnten" im Publikum schlagen ein Kreuz, wenn irgendwo davon die Rede ist. Es ist hohe Zeit, dass diesen Werken Beethoven's, welche bei manchen wunderlichen Auswüchsen den höchsten Aufschwung seines titanenhaften Genies enthalten, öffentliche Gerechtigkeit werde, und wenn ein gebildetes Publikum, wie das der Jansa'schen Productionen sie oft und öfter und endlich so häufig gehört haben wird, wie jene ersten sechs, so ist mir um das Verständniss gar nicht bange. Dies Verständniss anzubahnen, wäre für bewährte Künstler, wie die oben genannten vier Herren keine schwierige und doch eine so dankbare Aufgabe. Mögen immerhin einige Stammgäste darüber unangenehm werden, denen nichts gefällt, was sie nicht schon vor 40 Jahren gehört, — die grosse Mehrzahl wird den Männern stets dankbar sein, welche sie in ungeahnte Gefilde der Kunst eingeführt.

Ebenso wie die Vernachlässigung des späteren Beethoven kann in Jansa's Programm das konsequente Ignoriren Franz Schubert's und Robert Schumann's nicht genug getadelt werden. Die Vorliebe für ältere Meister darf nie so weit gehen, dass sie das Puclikum von der Kenntniss dessen ganz ausschliesst, was ein neueres Kunstbewusstsein in Kraft und Liebe und Gottesbegeisterung geschaffen. Ehrt immerhin im Haydn den Vater der Kammermusik, — aber die Söhne sind auch nicht missrathen. Bei aller Verehrung für die „klassische" Schule muss standhaft darauf gedrungen werden, dass sie in periodischen Programmen so weit eingeschränkt werde, als eine würdige Repräsentation der „romantischen" Schule nothwendig macht. Wo Schubert nicht Platz fand, hat Ries kein Recht zu existiren. Eine vierhändige Sonate von Hummel ist uns schlecht willkommen, wenn ein Schumann'sches Trio statt ihrer hätte gespielt werden können, und es heisst den grossen Beethoven he-

leidigen, wenn man stets nur den kleinen Beethoven zur Aufführung bringt.

Mozart und Haydn erscheinen im Programm jeder dreimal, also der Zahl nach in angemessener Vertretung. Mendelssohn (2 Mal) würde ich wenigstens die gleiche Zahl einräumen. Spohr, Hummel, Onslow, Ries haben Jeder eine Nummer erhalten. Zwei Novitäten unter 18 Stücken scheinen mir doch etwas wenig; doch die Wahl ist recht glücklich die viel versprechenden und hier wenig gekannten Namen Litolff und Sterndale-Benet getroffen.

Manchem Musikfreunde werden vielleicht die Forderungen zu streng erscheinen, mit welchen ich ein Programm durchgehe, das ihm so viel freudige Abende, und so viel Freude an jedem Abend gewährleistet. Hierauf darf ich mit der Versicherung antworten, dass ich selbst zu den dankbarsten und konsequentesten Besuchern der Jansa'schen Quartettsoiréen gehöre, allein gerade weil ich dies Institut für so hochwichtig und einflussreich in Wiens Musikleben halte, stehe ich nicht an, noch Höheres davon zu verlangen.

Jansa's Quartettabende waren von jeher in dem grösstentheils frivolen Musikleben Wiens ein sicherer Ort wahrer, würdiger Musik. Die Namen der Quartettgeber boten dem Publikum eine Garantie, dass es da nur Gutes und das nur in guter Weise hören werde. So wurden die Quartette bald ein Sammelplatz, und durch ihre jährliche Wiederkehr ein Bedürfniss aller gebildeten Musikfreunde Wiens. Nun übt jeder periodisch wiederkehrende Cyclus gediegener Musiken einen bedeutenden Einfluss auf die musikalische Bildung der ganzen Stadt, er bildet eine Assekuranz für die wahren Interessen der Kunst, einen Damm gegen jedwede Verseichtung und Verderbniss. Denn in der Kunst wie im Leben hat das lebendige gute Beispiel eine läuternde Kraft, welche der Corruption durch das schlechte entgegenwirkt. Zu diesem wichtigen Einfluss waren nun die Jansa'schen Soiréen in noch erhöhterem Grade befähigt und berufen, denn indem sie schon von vornherein die gute Meinung des Publikums für sich hatten und von Jahr zu Jahr in der allgemeinen Theilnahme und Achtung wachsen, waren sie bald nebst den „philharmonischen Concerten" das accreditirteste und beliebteste musikalische Institut in Wien. Deshalb darf man verlangen, dass die Veranstalter der Quartette die Wichtigkeit ihrer Aufgabe mit allem Ernst erfassen und durchführen. An ihnen ist's, nicht nur die bekannten Werke älterer Meister (in sorgsamer Auswahl) zu wiederholen und vor Vernachlässigung zu retten, sondern auch das Publikum mit den bessern Erzeugnissen der neuesten Zeit bekannt zu machen, vor Allem aber durch unermüdliche, ausgezeichnete Aufführungen jene Werke zu Verständniss und Anerkennung zu bringen, welche, wahrhafte Offenbarungen des Genies, in grossartiger Einsamkeit auf den Gipfeln der Kunst thronen.

Ich nenne hier ausdrücklich wieder Beethoven's spätere Kammermusik, und mahne nebstbei dringend an Schubert, Schumann und Mendelssohn. Jansa's Quartette sollen nicht blos Gesellschafter, sie sollen Leiter und Läuterer unsers Publikums sein. Nicht aus Tadelsucht also lege ich ein grösseres Maass an die Quartettabende, — ich thue es, weil ich ihnen eine grössere Mission angewiesen sehe, und die Kräfte der genannten Künstler für vollkommen ausreichend achte, diese Mission zu erfüllen. Unsre Wege sind ja so leicht zu vereinen. Nichts von dem guten Alten soll ausgerottet werden, nur möge man das gute Neue daneben pflanzen. Das Sprichwort: „Besser ist der Feind des Guten" gilt nicht in Kunst und Wissenschaft, im Gegentheil wird hier, wenn wir hartnäckig bei dem verharren, was wir schon als anerkannt überkommen haben, das Gute ein Feind des Bessern.

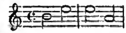
Soviel über das Programm und demnach das Princip unsrer Quartettabende. Was in den einzelnen derselben Bemerkenswerthes vorkommen wird, soll zur Zeit berichtet werden.

Feuilleton.

Skizzen für Tonmalerei.

Grosse Meister haben nicht allein Ouverturen zu den Tragödien Shakespeare's, Göthe's und Schiller's, sondern auch zu Mährchen, Gedichten, Höhlen, ja ganzen Inselgruppen geschrieben. Der Moment scheint gekommen, auf dem Wege künstlerischer Fortbildung den Kreis dieser Bestrebungen zu erweitern, es mag daher erlaubt sein, zwei bescheidene Vorschläge als Wegweiser für junge strebsame Talente auszusprechen.

Wie wäre es, wenn irgend einer jener Nachahmer siebenten Ranges Mendelssohn'scher geistreicher Dielektik eine Ouverture zu dem Pythagoräischen Lehrsatz schriebe; denn nur in diesem Style liesse sich eine Lösung dieser allerdings sehr schwierigen geometrisch-musikalischen Aufgabe erwarten. Gehen wir näher auf den Entwurf ein. Jammervolle Bratschentöne, begleitet von den tiefern Lauten der Oboen und Flöten, könnten in einem *Andante mysterioso* den kläglichen unklaren Zustand des Pythagoras schildern und einzelne Fagott-*Crescendo's* müssten uns daran erinnern, dass allem Gelingen grosse, fast herkulische Anstrengungen vorhergehen; alsdann müsste man freilich allmählig auf das zu lösende Problem selbst eingehen und dem Hörer ernst und feierlich, vielleicht mit kontrapunktischen Künsten, das Kreuzen der Ideen und Linien in dem Kopfe des Pythagoras anzuhören geben. Immer mehr verwirren sich scheinbar die Tonmassen, die Violinen fliegen herauf und herunter, die Celli und Contrabässe rumpeln schrecklich, Bratschen wimmern unter Trümmern, Hörner heulen, Klarinetten winseln, Flöten ginseln, Trometen schmettern, Pauken wettern — da ein furchtbarer Schlag *fffffff*. — — und man sieht im Hintergrunde auf einer schwarzen Tafel die geometrische Figur der ewigen Wahrheit, dass das Quadrat der Hypotenuse gleich dem Quadrate der beiden Katheten sei, in transparenten Linien. Zugleich ertönt hinter der Scene ein freudig bewegter fugirter Männergesang, zu dessen Thema man die musikalischen Laute aus dem griechischen Worte Heureka (ich habe gefunden, Pyth.):



verwenden könnte. Mit einem gewaltigen jubelnden Aufschwunge wendet sich jetzt das Orchester wieder zu einem *Allegro maestoso*, in dem man in einem *piano* das schmerzliche Gebrüll der Ochsen nachahmen muss, welche Pythagoras bekanntlich den Göttern, zu Danke seiner Erfindung, opferte.

Für eine andere Schule, die sich in ihrer Nachahmungssucht mehr in eklektisch-glänzender Pracht gefällt, liegt ein anderer höchst glücklicher und zeitgemässer Stoff vor. Eine Ouverture zur octroirten Verfassung. Man hört *pp.* ein marschähnliches Motiv, das wird sich wohl irgendwo in Meyerbeer stehlen lassen, in weitester, entferntester, entlegenster Abgeschiedenheit, etwa, wenn man die Ouverture im Concertsaale des Schauspielhauses aufführen wollte, auf der Treppe der deutschen Kirche, oder in der Ladenthür des Hrn. Stehely werden auf einem grossen Biertrichter die Bürgerwehrallarmsignale, aber möglichst eingefroren und falsch geblasen — Trommelwirbel im Orchester und einzelne gestohlene Fetzen aus Armeemärschen (Niemand wird das für Nachdruck halten) schildern das Einrücken der Truppen; Heil dir im Siegeskranz, *Allons enfants de la patrie* und Schleswig-Holstein meerumschlungen, Letzteres doppelt in zwei verschiedenen Compositionen werden zusammen gespielt, natürlich so künstlich bearbeitet, dass es klingt! Da tritt in einem *Allegro (Furioso Ces-moll)* das Thema der Steuerverweigerung auf, grässlich tobt alles durcheinander — eine Ohrfeige für jeden Dreiklang — Alles verminderte Accorde — da nach einem über-

mässigen Sextenaccord singt ein Doppelchor eine Adresse aus dem Niederbarnimschen Kreise und mit einem prächtigen Schwunge fällt siegreich das frühere *Allegro*, aber diesmal in *Dur*, ein.

Also heran zur Composition, ihr jüngeren lorbeerbekränzten Häupter. *E. Kossak.*

Selbst-Biographie eines deutschen Flügels.

Dunkel sind die Erinnerungen an meine Kindheit; dennoch taucht in mir das Bild eines Mannes mit aufgestreiften Hemdärmeln auf, der mich, wenn auch nicht geboren (denn das wäre von einem Manne nicht zu verlangen) doch wenigstens gebohrt und eines andern, der mich, wenn auch nicht erzogen, doch wenigstens bezogen. Auch weiss ich, dass meine Ausbildung viele Schläge gekostet. Man hat an mir herumgehobelt und polirt und mir weniger eine Bestimmung als eine Stimmung gegeben, und das mag nicht wenig Mühe gekostet haben, da ich früher immer sehr verstimmt war. Zwei Fragen waren es, welche mein Schicksal entschieden. Die erste war: „Deutsch oder Englisch?" die zweite: „Filz oder Leder?" — Ich ward ein Deutscher, mein Loos ward Leder! — Als ich mit meinem Zwillingsbruder, der gleich mir den Namen meines Urhebers: Alexander Bretschneider in Leipzig, trug, die Studien meiner Ausbildung durchlaufen und nun mein Glück in der Welt versuchen sollte, wurde ich, weil ich beledert, meinem befilzten Zwillingsbruder von einem Käufer vorgezogen, welcher ein Vorurtheil gegen den Filz hatte. Dieser Käufer, weniger ein Kunstkenner als ein Kunstgönner, erhandelte mich wie einen Sclaven von meinem Vater, der mich ohne Thränen, ja mit einem gewissen Triumphe von dannen schleppen sah.

Nie hatte ich in meiner frühesten Kindheit gespielt wie andere Kinder, immer nur wurde mit mir gespielt, ja mein ganzes Lebenlang ist mir nur mitgespielt worden. Was half mir das Lob, das mir von allen gezollt wurde? Was half es mir, dass man meinen Gesang, meinen seelenvollen Ton bewunderte? Was half mir der leichte und präcise Anschlag, den man an mir rühmte? — Ach, ich habe in meinem Leben Niemanden geschlagen, immer nur bin ich geschlagen worden von Männerfäusten wie Damenhändchen. Doch ich will nicht klagen über die täglichen Schläge! Gab es doch eine schöne Zeit in meinem Leben, das mich später oft an das der Pferde erinnert hat. Jung werden sie gehütet und gepflegt, geliebt und bewundert, alt müssen sie als Miethgaule dienen, bis sie am Karren ihr elendes Dasein enden. Ach, auch ich habe als Miethgaul gedient, und jetzt — doch zur Sache!

Jener Kunstgönner in Leipzig, der mich von meinem Vater erhandelte, wachte über mich wie über seinen Augapfel. Ich war sein Stolz, und das Lob, das mir von Allen gezollt wurde, machte ihn glücklich. Er selbst strengte mich gar nicht an, desto mehr machte er mit mir durch Andere Parade, mochte mich nun der Eine als Pegasus oder der Andere als Ackergaul behandeln. Mein Herr hegte in der ersten Zeit den geheimen Wunsch, ich möchte einmal von einem grossen Virtuosen öffentlich producirt werden; da aber in der grossen musikalischen Bereiterbude nur englische Race zugelassen wurde, musste er darauf verzichten. Ich beklagte zum ersten Male, dass ich ein Deutscher war, und mein Herr, der hauptsächlich weil er zur Aristocratie gehörte, wenig Sympathieen für die gemeinen demagogischen Regungen des Deutschthums in sich verspürte, erkaltete mehr und mehr gegen mich. Ich hatte im Laufe von drei Jahren viel von meiner weichen ledernen Natur verloren und sollte einer schlimmen Operation unterworfen werden, als mein Herr auf den Entschluss kam, mich zu verkaufen und statt meiner einem Engländer seine Gunst zuzuwenden. Ich gerieth in die Hände eines armen, aber braven Künstlers, der, obwohl er viel von mir forderte, mich doch sehr gut zu behandeln verstand. Er schwärmte mit mir in dem Zauberlande der Phantasie, und überall hin trug ich ihn leicht und sicher. Jene Zeit war der Mai meines Lebens. Ach, er blühte nur kurze Zeit und kehrte nie wieder! Eines Morgens trat mein lieber Herr blass und trübe zu mir; noch einmal vertraute er mir all seine Lust und all sein Wehe, hüllte mich dann ein und ging tief bewegt fort. Was mit mir an jenem Morgen vorgegangen, weiss ich nicht; ich fand mich wie aus einem schweren Traume erwachend unter einer grossen Anzahl meiner Schicksalsgefährten wieder. Stumme Verzweiflung hatte mich ergriffen. Ich blieb Wochenlang eingehüllt in eine grobe, wollene Decke in meinem Kerker. Dann und wann ächzte einer meiner Kameraden unter den Schlägen einer rohen, unmusikalischen Faust, und wie alle, war ich verstimmt in den tiefsten Saiten meines Herzens. Aus meiner Letargie wurde ich endlich gewaltsam aufgeschreckt. Ich bemerkte, dass ich mich bei einem Sclavenhändler befand und fühlte am ganzen Leibe zitternd, die Liszt-Faust eines berserkerwüthigen Kunstreiters. Hatte ich vorher nur mein Lob verkündigen hören, so traf mich jetzt von Seite jenes Rolando furioso der bitterste Tadel, gegen welchen mein Herr, der Sclavenhändler, heftig protestirte, so dass sich mir der Wunsch aufdrängte, lieber bei ihm im Kerker zu bleiben, als jenem Wüthrich zu folgen. Aber mein Wunsch war vergebens. Ich wurde abermals verhandelt und fiel in die Hände jenes Grausamen, der mich zu den halsbrechendsten Sprüngen zwang und mich systematisch abmarterte, so dass ich nach beinahe einem Jahre erschöpft und partiell gelähmt in eine heftige Krankheit verfiel, die mich den Händen eines unbarmherzigen Arztes übergab, welcher mich der schmerzhaftesten Operation unterwarf. Kaum genesen musste ich eine Eisenbahnreise unternehmen. Ganz verstimmt kam ich in Berlin an, wo ich zu einer Dame escortirt wurde, die sich mir als meine neue Herrin ankündigte. Für das Grausame unter den Liszt-Fäusten hoffte ich unter zarter Frauenhand Entschädigung zu finden. Meine gebrochene Kraft konnte aber unter solcher Behandlung nicht erstarken. Eine kräftige Kost und gehörige Bewegung würde meine ersterbenden Lebensgeister aufgefrischt haben; allein musikalische Bonbon- und Kuchenkost von Herz, Hünten, Rosellen und Consorten, so wie bald rasende Tänze, bald ruhige Lakalenspaziergänge hinter windeweichen, sentimentalen Liedern, liessen mich in eine völlige Stumpfheit versinken. Gedankenlos bin ich wohl tausendmal dem Abt'schen: „Wenn die Schwalben heimwärts ziehn" und dem Gumbert'schen: „Ob ich dich liebe?" so wie dem Proch'schen Liede: „Ihr Sterne, ihr blinkt so traulich" als Jokey hinten nachgezogen! Freudenloses Dasein! — Abermals ein Jahr lang dauerte dieser Zustand, da nahm mein Geschick plötzlich eine unerwartete Wendung. Meine Herrin heirathete. Plötzlich wurden jene Lieder und ich mit ihnen in Ruhestand versetzt, vermuthlich weil ihr Gemahl zum Ableiter ihrer zärtlichen Gefühle wurde. Erst missachtet, dann unbequem wurde ich abermals verhandelt und zwar an einen Musiklehrer. Nach Verlauf eines Jahres war ich wiederum abgehetzt wie ein Courierpferd, denn nicht genug, dass ich mich von dummen Jungen und Mädchen wie einen Ackergaul behandeln lassen musste, nein, mein Herr tummelte sich sogar als enragirter Kunstbereiter dermassen mit mir herum, dass seinem Publicum Sehen und Hören verging. Wie ein plumper Reiter nur in der Anwendung der Sporen seine Bravour zeigen zu können glaubt, so glaubte er mit dem Pedale imponiren zu können, unter dessen stetigem Drucke ich herz- und ohrzerreissende Jammertöne stöhnte.

Mein Herr vertauschte mich bei einem Pianoforte-Verleiher gegen einen ausgedienten Engländer. Jetzt erreichte mein Un-

glück den höchsten Grad. Jeder neue Miether war für mich ein neuer Peiniger. Ich diente bei einem Studenten, der mir ein Tintenfass ins Gesicht warf, bei einem Kaufmannsdiener, bei dem ich dem Ofen so nahe stehen musste, dass ich eine Brandwunde erhielt, bei einem Friseur, welcher mich Tag für Tag mit dem Gungl'schen Marsche tractirte, bei einem Hausmanne im feuchten Kellergeschoss, wo ich aus dem Leime zu gehen drohte und endlich bei dem Besitzer einer Kneipe, in welcher ich von einem Musikus, der seines Gewerbes ein Essenkehrer war, abgemartert wurde, während zu meinem Angstgestöhn ein roher Menschentross jubelnd tanzte.

Das Maass meiner Leiden ist gefüllt! Vielleicht noch wenige Stunden und — ich habe ausgelitten! Ich falle für Deutschlands Sache, vielleicht weil ich ein Deutcher bin, denn als englischer Flügel hätte ich jedenfalls eine andere Carriere gemacht. — Doch darin liegt mein Trost und mein Stolz!

Heut Morgen drang ein wilder Haufe in die Kneipe mit dem Freiheitsruf. Ein Democrat mit einem grossen Barte riss mich auf und zwang mich „die Marseillaise" von mir zu geben. Es klang schauerlich wild! Dies war mein Schwanengesang. Darauf ergriffen sie mich, schleppten mich fort und — „hier stehe ich an den Marken meines Lebens" kann ich mit Czryny sagen. — Ich stopfe ein Loch im deutschen Freiheits-Strumpfe, — fülle eine Lücke in der Barricade auf der Taubenstrasse zu Berlin!

Nachschrift. Der deutsche Flügel ist gefallen im Freiheitskampfe wie er geahnt. Eine Kanonenkugel zerschmetterte ihn und mit einem lauten Racheschrei hauchte er seine Seele aus.

J. B. (Signale.)

Von der einst so viel genannten und berühmten Sängerin Sophie Löwe, welche namentlich Berlin geraume Zeit in Entzücken versetzte und sich dann nach Italien wandte, ist es lange Zeit ganz still gewesen; wir können unsern Lesern genaue Nachricht über das etwas romanhafte Ende der Künstlerlaufbahn dieser gefeierten Sängerin mittheilen. Sophie Löwe ist jetzt Gemahlin des Fürsten Friedrich Liechtenstein. Es bestand zwischen ihr und ihrem jetzigen Gemahl schon geraume Zeit ein intimes Verhältniss und nur die Mutter des Fürsten willigte nicht in die beabsichtigte Verbindung; ihr Tod beseitigte jedoch dies Hinderniss und der Fürst wollte seine Braut bereits in wenigen Tagen zum Altar führen, als die Unruhen in Mailand ausbrachen, der Fürst zur Armee abgehen musste und Sophie Löwe, welche die Mailänder als Geissel gefangen zu nehmen beabsichtigten, sich nur mit Gefahr ihres Lebens durch die Flucht nach Wien retten konnte, was ihr lediglich durch die Unterstützung des englischen Gesandten möglich wurde. Radetzky siegte indess bekanntlich in Italien und Fürst Friedrich Liechtenstein ward von ihm zu dem Ueberbringer der Siegesbotschaft nach Wien auserseben. Dort fand der glückliche Fürst seine Braut, vermählte sich sofort mit ihr und beide leben jetzt zurückgezogen von der Welt auf ihrem Besitzthum Rosseck. *S.*

Nachrichten.

Berlin. Der hiesige Tonkünstlerverein beschäftigte sich in seiner letzten Sitzung am 4. d. M. mit der Wahl eines neuen Vorstandes. Derselbe ist theils ein artistischer, theils ein administrativer, und besteht aus 6 Mitgliedern. Die Wahl traf verdientermassen die frühern Mitglieder, welche sich jedes in seiner Weise, Verdienste um den Verein erworben und diese durch die Wiederwahl auch gebührend anerkannt sah. Präsident ist Fl. Geyer, sein Stellvertreter Dr. Kullak, Secretair Jul. Weiss, Rendant David Wagner, Ordner Cornette, Bibliothekar Hahmann. In derselben Sitzung befand sich als Gast Herr Musikdirector Mosevius aus Breslau, auf dessen Wunsch das *A-moll*-Trio von Geyer vorgetragen wurde, über welches wir kürzlich einen ausführlichen Bericht gegeben haben. Gegenwärtig ist der Verein mit der Umarbeitung seiner Statuten beschäftigt.

— Der Verein für Reorganisation des Musikwesens hielt an demselben Tage eine Vorstandssitzung, in welcher beschlossen wurde, dass er aus Grund der bevorstehenden Wahlen seine unterbrochene Thätigkeit noch nicht fortsetzen könne und die Mitglieder der Gesellschaft hiervon durch eine öffentliche Anzeige in Kenntniss gesetzt werden sollten.

— Nach der Aufführung des „Richard Löwenherz" beginnen die Proben der Nicolai'schen neuen Oper: „die lustigen Weiber von Windsor".

— Die politischen Verhältnisse haben epidemisch auf die musikalischen Kunstblätter eingewirkt. Es gingen in kurzer Zeit ein: die „Berliner musikalische Zeitung", die „Wiener Musik-Zeitung", die „Teutonia", „Cäcilia" und die „allgemeine Leipziger musikalische Zeitung", nachdem die letztere 50 Jahre bestanden. Um so mehr wird es unser Bestreben sein, für die Folge die Kunst-Interessen zu vertreten.

— Am 6. d. M. hatte der Freund des leider der Kunst zu früh entrissenen Thiele, Hr. Haupt, eine Musik-Aufführung in der Nicolai-Kirche veranstaltet und dazu Verehrer des Talentes des Verstorbenen eingeladen. Mit der an Haupt bekannten Meisterschaft auf der Orgel spielte er die Passagalia von Joh. Seb. Bach und dessen figurirten Choral: „Christ unser Herr zum Jordan kam", Thiele's Concertsatz in *C-moll*, der auch schon vor einiger Zeit von demselben in der Garnisonkirche gespielt wurde und Variationen in *As-dur*, welche letztere Schwierigkeiten darbieten, wie solche sich wohl in keinem Werke vorfinden. Aber dies ist nicht ihr alleiniges Verdienst; reich an Erfindung, im edelsten Styl geschrieben, sind sie den Werken Joh. Seb. Bach ebenbürtig zur Seite zu stellen.

Breslau. Zwei Violin-Virtuosen gaben hier Concerte, der eine mit einem vorangegangenen bedeutenden Ruf, Apollinary von Kontsky, der andere Henri Wieniowski, ein 13jähriger Schüler des pariser Conservatoirs. Der Erstere gab ein mässig besuchtes Concert und zeigte sich als ein tüchtiger Virtuose, der aber wie alle neue Erscheinungen nichts besonders Hervorragendes vor andern voraus hat, ein Violin-Virtuose der neuern Schule. Der zweite jüngere Künstler berechtigt zu den schönsten Erwartungen, indem er schon eine bedeutende Fertigkeit, Sicherheit und Reinheit besitzt, die bei Weitem den Massstab, den seine Jugend beansprucht, überragt.

— Ein Jahresbericht der Wirksamkeit des Jul. Schnabel-schen Klavier-Lehr-Instituts, dessen wir im vorigen Jahre in unserer Zeitung erwähnten, ist im Druck erschienen, und ist daraus die anerkennungswertheste Wirksamkeit wie die erfreulichsten Resultate ersichtlich. Wir wünschen dem Institute ein ferneres Gedeihen.

Paris. Letzten Mittwoch gab man „Robert der Teufel." Der Vorstellung wohnte der Präsident der Republik zum erstenmal nach seiner Ernennung bei. Er nahm die alte Loge des Herzogs von Orleans ein. An seiner Seite befand sich der Lord Normanby, der General Changarnier und mehrere andere Generale.

— Unsere vorige Mittheilung, die Wiedereröffnung der italienischen Oper betreffend, bestätigt sich.

Bordeau. Sowinski gab ein sehr besuchtes Concert unter grossem Beifall des Publikums.

Brüssel. Flavio gastirt hier und macht Furore, namentlich in der Verdi'schen Oper „Jerusalem".

Christiania. Ole Bull hat sein viertes Concert zum Besten verschämter Armen gegeben. Hiernach veranstalteten die Studirenden ein glänzendes Banket ihm zu Ehren, woran gegen 300 Theil nahmen. Man sang ein Lied von Munch, welches Ole Bull besingt, und da ihm der Ausdruck fehlte, seine Empfindung des Dankes in Worte zu kleiden, so ergriff er die Violine und liess deren Töne für sich sprechen. Ole Bull spielte eine neue Composition „Variationen über die Marseillaise" und das Nationallied „Fox Norge" und hatte eine nicht endende Explosion des Beifalls zur Folge.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

OFFERTE

für

Theater-Directionen und Orchester-Vereine.

Durch Kauf sind wir im Besitz folgender **Opern** und **Vaudevilles**, und zwar in Partitur, Klavier-Auszug, Textbuch (für den Souffleur), Solo- (nebst Sprechbüchern), Chor- und Orchesterstimmen (NB. Chor- und Streich-Quartett-Stimmen in Dupletten) sonach für den augenblicklichen Gebrauch vollständig fertig, als:

Adam, A., Zum treuen Schäfer, komische Oper in 3 Akten.

Auber, D. F. E., Der Maurer und der Schlosser, komische Oper in 3 Akten.

Bellini, V., Romeo und Julie oder die Familien Montecchi und Capuletti, Oper in 4 Akten.

Bellini, V., die Nachtwandlerin, Oper in 2 Akten.

Bellini, V., Norma, grosse Oper in 2 Akten.

Bellini, V., die Puritaner, gr. Oper in 4 Akten.

Boieldieu, A., die weisse Dame, komische Oper in 3 Akten.

Lortzing, G. A., Czaar und Zimmermann oder die zwei Peter, komische Opor in 3 Akten.

Mozart, W. A., Don Juan, grosse Oper in 2 Akten.

Mozart, W. A., Figaros Hoohzeit, grosse Oper in 4 Akten.

Mozart, W. A., Titus, seriöse Oper in 2 Akten.

Rossini, G., die Belagerung von Corinth, grosse Oper in 2 Akten.

Rossini, G., Otello oder der Mohr von Venedig, grosse Oper in 3 Akten.

Rossini, G., Wilhelm Tell, grosso Oper in 4 Akten.

Weber, C. M. v., der Freischütz, romantische Oper in 3 Akten.

Aline, Oper in 3 Akten.

Uniform und Schlafrock, Singspiel in 1 Akt.

Die weibliche Schildwache, Singspiel in 2 Akten.

Der neue Gutsherr, Singspiel in 1 Akt.

Der Unsichtbare, Singspiel in 1 Akt.

Das Hausgesinde, Singspiel in 1 Akt.

Die Wiener in Berlin, Singspiel in 1 Akt.

Das Fest der Handwerker, Singspiel in 1 Akt.

Die Waise und der Mörder, Melodrama in 3 Akten.

Schüler-Schwänke, Singspiel in 1 Akt.

Sieben Mädchen in Uniform, Singspiel in 1 Akt.

Wallenstein's Lager, Schauspiel in 1 Akt.

List und Phlegma, Singspiel in 1 Akt.

Der alte Feldherr, Singspiel in 1 Akt.

Die Galeeren-Sclaven, Melodrama in 3 Akten.

Belisar (Trauerspiel von Schenk), Ouverturo u. Marsch.

Der Eckensteher Nante, Posse in 1 Akt.

Wilhelm Tell, Schauspiel.

Indem wir nun uns erlauben, die löbl. Theater-Directionen hierauf aufmerksam zu machen, zeigen wir ergebenst an, dass sämmtliche Stücke gegen sehr annehmbares Leihgeld von uns abgelassen werden, und theilen wir gegen portofreie Anfragen die näheren Bedingungen mit. Gleichzeitig verfehlen wir nicht sowohl den löbl. Theater-Directionen, als auch sonstigen Orchester-Vereinen unser aufs vollständigste ergänzte **Leih-Institut** von Orchesterwerken, als Sinfonien, Ouverturen, Entre-Acts, Tänzen etc., wobei wir namentlich eine Anzahl von completen Opern etc. für kleines Orchester (8stimmig im Manuscript vorhanden) hervorheben, noch besonders zu empfehlen.

Prospecte unsers Musikalien-Leih-Instituts stehen jederzeit gratis zu Diensten.

Ed. Bote & G. Bock,
(Gustav Bock)
Königl. Hof-Musikhändler in Berlin, Jägerstr. 42., Breslau, Schweidnitzerstr. 8.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 3. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 17. Januar 1849.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:	Briefe und Pakete	Preis des Abonnements:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes. Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr. Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.	werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben: Ed. Bote & G. Bock in Berlin erbeten.	Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock. Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Dr. Alfred Julius Becher. Recensionen. — Berlin (Königl. Oper, Concerte). — Correspondenz (Paris). — Feuilleton. — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Dr. Alfred Julius Becher.

Von *Walter von Goethe.*

Die Sterne erbleichen;
Und es wird doch nicht Tag.

Diese Zeilen schreibe ich nicht für Wien, denn die Wiener haben den unglücklichen Künstler, dessen tragisches Ende in die jüngsten Tage fällt, in seinen Leistungen nur wenig anerkannt, oft bespöttelt und gewiss nicht geliebt; — ich schreibe diese Zeilen auch nicht für Berlin, denn Becher's Name ist in Berlin, als der Musik angehörend wenigstens, ein fast unbekannter geblieben und diese Zeilen sollen doch dem Künstler, dem Genie gewidmet sein, nicht aber dem irregeleiteten Politiker, nicht dem fanatisirten Democratenführer, nicht dem traurigen Journalhelden der traurigen Wiener October-Revolution; — ich schreibe eben ein Blatt der Erinnerung, ein Blatt, das vielleicht später, wenn die Berliner Musikzeitung schon in vielen schweren Bänden auf den Repositorien der Bibliotheken steht, den Kunstfreund, den Musikforscher, der wehmüthig die traurige Wüste der Wiener Musikzustände unserer Tage durchwandert, auf Becher's Leistungen zurückführt, ihm die wilden Tonkämpfe einer tief-schwärmerischen Seele vor Augen bringt, ihm das Ringen eines Talentes zeigt, das in seiner flackernden Thätigkeit, seinem rastlosen, jahrelangen Streben nach Verstandenwerden, gestachelt von dem Gefühl: „du bist etwas, du kannst etwas!" zuletzt der edlen, versöhnenden Kunst, die ihm Nichts gewährt, nicht Ruhm, nicht Ehre, kaum Brod, — grollend den Rücken wandte, um sich der Politik, und ach! welcher Politik, in die Arme zu werfen.

Unglücklicher! Verblendeter! du glaubtest für die Freiheit zu erglühen und erlagst nur deinen eignen Leidenschaften, ja der niedrigsten der Leidenschaften, deiner Eitelkeit! Du wolltest nicht mehr unbekannt sein, du wolltest glänzen, du wolltest nicht mehr dulden, wolltest herrschen! du wolltest Bewunderung, wolltest eine lauschende Menge, — wolltest sie um jeden Preis. — Nicht Geigen, nicht Flöten riefst du wie sonst herbei, dich zu verständigen, — dein Orchester musizirte mit der Flinte, dem Schwert, der Lanze. Nicht deinen Tönen lauschte man, wohl aber deinen Worten; — der Beifall, der dem Künstler versagt geblieben, du errangst ihn als Partheiführer.

Hast du, der als Tonschöpfer so wahr, denn Alles wirklich gefühlt, gedacht, empfunden, geglaubt, was du gesprochen? warst du nicht krank? war es nicht ein Fieber, das von Tag zu Tag, von Stunde zu Stunde wachsend, in heisser Umarmung dir jene wilden Worte, jene bluttriefenden Verwünschungen erpresste? — Gewiss, es war ein Fieber! ein glühendes, verzehrendes Fieber! Die Vergangenheit zählt doch auch; Jahre, lange Jahre des tüchtigsten Wollens, des edelsten Strebens, des edelsten Strebens trotz Mangel und Noth, — sollen sie für nichts gerechnet werden? — Soll man den des Niedrigsten zeihen, der als schaffender Künstler keine Note schrieb, von der er nicht glaubte, sie verantworten zu können, der als Kritiker unbeirrt seinen Weg ging, ein Feind aller Flachheit, aller musikalischen Götzendienerei.

In Becher's Quartetten, nicht aber in seinem tollen Journal, haben wir, haben wenigstens die Künstler, das Glaubensbekenntniss seiner Seele zu suchen. — Wer einen edlen Dom gebaut, kann der zum Kirchenräuber werden? Becher aber hat uns in seinen, leider nicht publizirten Quartetten, ein festes, stolzes Gebäude hinterlassen, an das

sich seine kleineren Arbeiten, namentlich seine Klavier-Compositionen, nur wie phantastische Ornamente schmiegen, — Becher hat uns, ich sage es aus innigster Ueberzeugung, in jenen Quartetten einen grossen, ernsten Schatz gegeben. Die Tiefe der Empfindung, der Schwung der Gedanken, die staunenswerthe Kenntniss aller Effecte, deren Streichinstrumente nur irgend fähig, können ihm nicht bestritten werden und lassen leicht vergessen, was hier und da gedehnt oder zuweilen auch gesucht erscheint. Gewiss, diese Arbeiten werden einst geliebt und bewundert werden, wenn es nicht etwa ihr trauriges deutsches Loos, in wenigen Abschriften, von der Oeffentlichkeit ausgeschlossen, in dumpfen Schränken zu verstauben.

Wie viel Schönes hat uns Becher nicht gegeben; wie viel mehr aber würde er, wären alle seine musikalischen Pläne zur Ausführung gekommen, bei seinem ungeheuren Fleisse, uns noch gegeben haben. — Wenn er im Sommer draussen auf dem Lande hauste, schrieb er in einem Monat fast so viel wie Andere in Jahren. Seine wunderschönen Mignon-, und Harfner-Lieder, welche er durch Instrumentalstücke und Chöre (der Eiertanz, die Tödtenfeier Mignon's u. s. w.) zu einem grösseren Ganzen verknüpfen wollte, werden wohl, obgleich die Arbeit in den Skizzen fast vollendet, dem Publikum unbekannt bleiben. Mit einer ernsten, einactigen Oper: „der Tod Caesar's" war Becher im Geist oft beschäftigt, noch mehr mit dem Plane, das dramatische Gedicht „Erlinde" vom jungen Wolfgang Max von Goethe zur Oper umzugestalten. Ein drittes Heft lyrischer Stücke hatte er in der letzten Zeit seines künstlerischen Wirkens zum Druck vorbereitet, an seiner Symphonie schrieb er fleissig und Lieder klein und gross entstanden täglich. Dies Alles schüttete er wie ein reiches Füllhorn vor denen aus, die ihn aufsuchten, froh belebt, ja fast kindlich beglückt, wenn er sah, wie das Eine oder Andere werth gehalten wurde, wie dies oder jenes zündend auf den Hörer wirkte; dabei war er rathend und helfend überall! er, dem so wenig geholfen wurde! — Sollen Becher's Freunde das Alles vergessen? die Freunde, denen sein Umgang belehrend und fördernd war, denen sein mildes Auge oft freundlich begegnet, den sie wohl erglühen sahen, aber nur für Hohes, Edles, dessen grosse, schwankende Gestalt sie oft mit Freuden unter der Menge begrüssten, wenn Mendelssohn heilige Lieder sang, Berlioz die Dämonen beschwor, wenn Beethoven im Flammenwagen vorüberbrauste.

O hättest du nur einen Freund gehabt, einen wahren, starken Freund! der dich wider deinen Willen vom Abgrund zurückgerissen. So aber, Armer, Unglücklicher, warst du verloren! — Mehr und immer mehr schlürftest du von jenem berauschenden Trank, den wilder Hass gebraut, den Blutdurst credenzte, der das Hirn dir versengte; — ja du reichtest ihn jener Frau, die dir verbunden in liebender Neigung. Anstatt sie zu retten, zu schützen, zogst du sie zu dir in's Verderben, hülltest sie mit in den Mantel deiner Schmach. Der wilde Fackeltanz um dem Altar eurer Herbst-Freiheit begann; der Künstler, der Denker, der Dichter er verschwand in dem Staubwirbel, den eure Füsse aufjagten, — wir sahen ihn nicht wieder.

Mit jenem Trauergesang, der am 13. April in stolzen, ernsten Klängen durch den Concertsaal der Musikfreunde rauschte, hast du nicht nur die für die ächte Freiheit der Märztage Gefallenen begraben, hast du zugleich den Künstler in dir eingesargt, mit jenen Klagetönen unbewusst dein eignes Grablied gesungen.

Und eben weil an jenem Tage der Künstler Dr. Alfred Julius Becher von uns Abschied nahm, wollen wir jenen Tag als deinen Todestag bezeichnen, nicht aber den 23. November, wo du als Rebell erschossen wurdest, und eben weil wir bis zu jenem Tage dich als Menschen lieben durften, dich als Künstler verehren, wollen wir von da an um dich trauern, als um einen geliebten, edlen Todten, um einen grossen, wenngleich unberühmten Künstler.

Keinen Kranz können wir auf dein Grab legen; den Lorbeer hast du dir nicht gebrochen, wohl aber geknickt, die deutsche Eiche steht kahl und dürr im Reif des Winters, man will sie fällen, und von den Blumenkränzen streift der Wind die Blüthen, — macht sie zu Dornenkronen.

Wien, im December 1848.

Recensionen.

Orgelmusik.

Max Bisping, Kurze Vorspiele auf der Orgel, als Einleitung zu Chorälen, zunächst bearbeitet und den Nr. nach geordnet für das Choralbuch zum Herold'schen Gesangbuche von J. M. Rören. Lippstadt bei H. Lange.

Diese sehr kurzen Vorspiele, meist nur 8 Tacte lang, sind rein im Satze geschrieben, haben aber weder ihrer Form noch ihrem Inhalte nach Anspruch auf eine weitere Beachtung der Kritik. Für die ersten Anfänger im Orgelspiel allenfalls brauchbar, mögen sie nebenbei solchen Organisten, die dergleichen Vorspiele zu improvisiren nicht im Stande sind, als Eselsbrücke hiermit bestens empfohlen sein.

Jaques Lemmens, 10 Improvisations pour Orgue dans le style sevère et chantant avec ou sans pédale, composées pour être jouées durant le service divin. Mayence, Anvers et Bruxelle chez les fils de B. Schott.

Die reine und fliessende Schreibart in diesen Tonstükken zeugt von Talent und einer tüchtigen contrapunktischen Schule. Dem deutschen Geschmack dürfte freilich die Behandlung der Orgel darin zu klaviermässig, die Erfindung der Motive zu leicht, die häufigen Contrapunkte: Note gegen Note, so wie die allzureiche Chromatik, wie in den Stücken 3, 6 und 8 schwülstig nnd gesucht erscheinen. Diese Mängel sind jedoch theils Attribute der Jugend, theils wurzeln sie im Nationalgeschmack. Im ersteren Falle werden reifere Jahre und die Erfahrungen, welche nur durch das Studium von Meisterwerken gewonnen werden, allmählig zum Bessern führen. Was aber den zweiten Fall, den Geschmack betrifft: so kann die Kritik in letzter Instanz eben so wenig Jemanden verhindern, nach seiner Façon zu musiciren, als es der Staat Jemandem verbieten kann, nach seiner Façon selig zu werden.

Dr. Ch. H. Rink's gesammelte Orgelstücke. 8 fugirte Vor- und Nachspiele für die Orgel, zum Studiren und zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste für geübtere Orgelspieler. II. Lief. Mainz, Antwerpen und Brüssel bei Schott.

Diese Orgelstücke gehören nicht zu den vorzüglichsten Leistungen des verdienstvollen Verfassers; doch enthalten sie alle Eigenthümlichkeiten seiner Schreibart: sie sind nicht eben schwer ausführbar, dabei dankbar und effectvoll. Diese Eigenthümlichkeiten der Rink'schen Orgelstücke haben ihnen ein grosses Publikum gewonnen, und wenn schon nicht abgeleugnet werden kann, dass sie auf den Geschmack verflachend eingewirkt haben: so darf doch auch ihr Verdienst, der Orgelkunst in vielfacher Beziehung förderlich gewesen zu sein, nicht übersehen werden. Allen Bildungsstufen der Kunsttechnik im Allgemeinen Stoff bietend, sind Rink's ausgeführtere Compositionen als Vorstudien zu M. G. Fischer's fein gearbeiteten, melodischen Stücken ganz besonders

brauchbar, und hierzu mag auch vorliegendes Werk den Organisten bestens empfohlen sein.

Joh. Seb. Bach, Choral-Vorspiele verschiedener Form für die Orgel. 4 Hefte. Leipzig, cei Breitkopf & Härtel.

Die vorliegende Sammlung enthält dieselben Choral-Vorspiele, welche dio Verlagshandlung schon früher ebenfalls in 4 Heften und in den *Exercices pour le clavecin* batte erscheinen lassen; nur hier in neuer Ausstattung und vermehrt durch einige grössere Choralbearbeitungen aus dem Orgelbüchlein, welches auch bereits durch den Druck bekannt geworden ist. Das durch den letztern Umstand bewirkte unnöthige Duplicat einzelner Tonstücke dürfte die Verehrer Bach's wünschen lassen, dass diese Sammlung lieber durch einige der noch ungedruckten grössern Choralvorspiele vermehrt worden wäre, die sich in Bach's eigener Handschrift auf der hiesigen Königl. Bibliothek befinden und von denen Ref. selbst gegen 6 Nummern copirt hat.

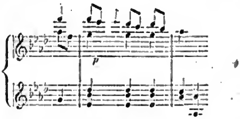
Ueber Bach's Werke hat boreits dio Zeit, der gerechteste aller Kunstrichter, ein beneidenswerthes Urtheil gesprochen. Ausser dem Bereich jeder andern Kritik liegend, können sie für uns nur ein Gegenstand des eifrigsten Studiums sein, wie sie es ein Jahrhundert hindurch waren, und wie sio es noch Jahrhunderte hindurcb sein werden. Der Ruhm der deutschen Orgelkunst beruht nur auf Bach allein; ohne ibn, ohne das Vorbild seiner Werke wäre sie von deutscher Tiefe, Wahrheit und Gediegenbeit längst hinabgesunken zu der Afterkunst des Auslandes, die der Deutsche belacht und verachtet. *A. Haupt.*

Salonmusik für Pianoforte.

Kühmstedt, F., Liebe und Eifersucht. Grosser Walzer für das Pfte. Op. 19*a*. Cassel, bei C. Luckhardt.

— —, Ernst und Scherz. Adagio und Scherzo für Pfte Op. 22. Ebend.

Wir zweifeln nicht, dass der Verfasser vorliegender Werke seinen Marpurg, Kirnberger u. s. w. gründlich studirt und den reinen Satz vollkommen inne habe, auch ein ganz tüchtiger Organist sein mag, aber desto mehr bezweifeln wir, dass er sich jemals in die Reiho der eleganten und beliebten Saloncomponisten emporarbeiten wird, zu welcher Anforderung uns eben die oben hingestellten Motto's: „Liebe und Eifersucht“ u. s. w. berechtigen. Wir wollen ihm daher zurufen: „Schuster bleib' bei deinem Leisten“, d. h. Kühmstedt bleibe auf deiner Orgelbank und wage dich nicht in die Salons, denn deine Geschichten sind „roccoco“, aber nicht modern „roccoco“! Als Beleg für unsern Ausspruch setzen wir die Endung der ersten achttactigen Periode aus Op. 19*a*. her, welche also lautet:



Mit dergleichen Leierei reussirt jetzt Niemand mehr, dies wird jeder Unpartheiische zugeben.

Um „Liebe und Eifersucht“ in Tönen wiederzugeben, genügt es nicht, dass man die musikalische Theorie gründlich inne habe, sondern man muss vor Allem die Leidenschaften des menschlichen Herzens studirt haben, ja unerlässlich ist's, dass man selbst Feuer und Leidenschaft besitze. Vorliegende beide Compositionen sind aber durchaus trocken und entbehren jeden Aufschwungs einer erregten Fantasie; die darin enthaltenen musikalischen Figuren sind alterthümlich und wie z. B. Op. 19*a*. pag. 4. u. 5. zum Ueberdruss ermüdend angewendet; — wie gesagt, man kann besonders aus Op. 22. sehen, dass Hr. Kübmstedt ein tüchtiger Theoretiker ist, dem Quinten und Octaven Idiosinkrasie verursachen — aber auch zugleich, dass ihm die neuere Salonmusik durchaus fern liegt.

21.

Gesangmusik.

J. Concone, 15 Vocalises pour Contralto avec Acc. de Piano, servant d'Etudes de perfectionnement. Mayence chez les fils de B. Schott.

Der Verfasser versteht, wie es bei den italienischen Componisten stets Gebrauch ist, unter Contralto nicht den tiefen, sondern den mit dem Mezzo-Sopran fast auf gleicher Stufe stehenden und von diesem nur im Stimmcharakter sich unterscheidenden höheren, selbst höchsten Alt. Ueberhaupt bedeutet die Bezeichnung contra wie in der tiefern Stimme (Basso) einen Zusatz des Stimmumfanges nach der Tiefe, so in der hohen Stimme (Alto) nach der Höhe.

Die Uebungen selbst, nicht für Anfänger, sondern zur Vervollkommnung schon Vorgeschrittener bestimmt, sind mitunter nicht leicht ausführbar und erfordern namentlich einen ausgedehnten Stimmumfang. Der Styl findet seinen Stützpunkt in der modernen italienischen Oper, aber leider nicht in der classischen italienischen Schule. Selten gelingt es dem Componisten, aus den heutigen Manieren heraus, bis zu einem freien und wirklich schönen Gesange sich zu erheben. *Teschner.*

Berlin.

Königliche Oper.

Die Opernhaus-Vorstellung zum Besten der Holzarmen am 14. Januar Mittags 1 Uhr war von den Prinzen ond Prinzessinnen des Königl. Hauses and einem sehr eleganten Publikum besucht. Dem Programm hätten wir mehr Anziehendes gewünscht, und müssen wir uns von vornherein gegen ein solches Quodlibet entschieden erklären. Der Zuhörer kommt schwer in eine empfängliche Stimmung hinein, und, wenn die heterogenste Wahl getroffen — nimmermehr. Die Schlussscene aus „Othello“ machte den Anfang. Frl. Tuczek Desdemona, Herr Kraus Othello, Frl. Brexendorf Emilie. Die Gesangparthie wurde von der Künstlerin sehr brav ausgeführt, ihr Spiel entbehrte indessen der Wärme, die dem Zuhörer den nöthigen Antheil an der gegebenen Situation abzwingt. Mehr trug Hr. Kraus durch Spiel und Gesang bei, uns die Scene zu einer Wahrheit zu machen. Mit Lebendigkeit und südlicher Gluth, wie wir den Othello nur von den besten Künstlern gesehen haben, stellt Hr. Kraus den Mohren dar. Einem Gerücht zufolge soll uns Hr. Kraus verlassen; wir zweifeln, dass wir einen bessern Spieltenor mit einer so schönen Stimme als Ersatz so leicht finden werden, und sind überzeugt, dass wenn ihm eine grössere Beschäftigung, wozu sein umfangreiches Repertoir Gelegenheit giebt, zu Theil würde, sich sein bedeutendes Darstellungstalent zur vollkommensten Meisterschaft ausbilden würde. Hr. Döring's Deklamation „die Heinzelmännchen von Kopisch“, die Wahl erschien uns keine glückliche für den Vortrag an dieser Stelle. Dann folgte eine Scene aus dem

Ballet „der Soldat aus Liebe", welches lange nicht mehr auf unserer Bühne gegeben, durch die komische Rekrutenscene das Publikum ergötzte. Frl. Grisi tanzte ein Pas de deux mit Herrn Taglioni mit der Grazie und Vollendung, welche sie zu einer der grössten Meisterinnen dieser Kunst erheben, gestehen wir aber offen, dass die Indecenz ihres Tanzes alles übersteigt, was wir bis jetzt erlebt, und obgleich kein prüder Sittenprediger, uns dies die Grenzen der Sitte zu übersteigen scheint. Frl. Marie Taglioni erwarb sich in einem Solo den rauschenden Beifall des Publikums, in den wir vollständigst einstimmen. „Der Verstorbene", eine hier viel gesehene Posse, wurde von den Hrn. Gern und Rüthling mit dem diesen Künstlern unvergleichlichen Humor ausgeführt und verfehlte auch nicht, seine Wirkung auf das Zwergfell der Zuhörer zu machen. Zum Schluss Scene aus „Norma", Mad. Köster Norma. Der Theaterzettel verkündete: „Johann von Paris", und die Ueberraschung war keine angenehme. Wir hatten uns darauf gefreut, eine Oper wiederzusehen, welche so lange von unserm Repertoir verschwunden und die wir durch Fr. Köster jetzt so schöne Gelegenheit hätten, wieder darauf erscheinen zu sehen, und warum wurde uns heut dieser Genuss nicht zu Theil? Weil, wie wir hören, Frl. Brexendorf die kleine Parthie des Pagen nicht einstudiren konnte. Wir mussten also Norma statt dessen hinnehmen und wurden nur durch Fr. Köster's vortreffliche Darstellung entschädigt. Die Auffassung der Künstlerin ist hier identisch mit der der Lind, so wie ihre äussere Erscheinung zu diesem Vergleich die erste Veranlassung gab. Die Künstlerin sang die Cantilene hinreissend schön, nur warnen wir sie vor zu grossen Anforderungen an ihre Stimme, die dem unbeschreiblichen Schmelz derselben früher oder später Eintrag thun möchten. *d. R.*

Concerte.

Concert der Euterpe.

Berlin besitzt ausser der Königl. Kapelle kein grosses Orchester, welches sich mit der Aufführung von grössern Kammermusikwerken beschäftigt und durch seine Leistungen den gebildeten Tonkünstler und Kunstfreund befriedigt. Es unterliegt keinem Zweifel, dass in einer Residenz von mehr als 400,000 Einwohnern dieser Mangel sehr fühlbar wird, besonders wenn man bedenkt, dass die Compositionen jüngerer Künstler von den Symphonie-Soiréen nicht in genügendem Maasse berücksichtigt werden können. Diesem Mangel abzuhelfen, versuchte Hr. Musikdirector Wieprecht schon vor mehreren Jahren die Bildung eines neuen Orchesters, fand aber nicht die Anerkennung, welche das Unternehmen erheischte. Nunmehr hat Hr. Wieprecht wiederum ein Orchester gebildet, in der gewissen Aussicht, dass dasselbe bei den lebendigen Kunstbestrebungen, die der hiesige Tonkünstlerverein entwickelt und die sich auf weitere Kreise ausdehnen werden, zeitgemäss ist. Wir begrüssen das neue Unternehmen mit Freude und versprechen ihm einen günstigen Erfolg. Möge es unter den Künstlern eine rege Theilnahme finden und mögen namentlich unter den ausübenden Künstlern sich solche demselben anschliessen, denen es wahrer Ernst mit der Kunst ist. Ueber die innere, namentlich die statutarische Organisation ist uns bis jetzt noch nichts bekannt. Wir hoffen nächstens Weiteres darüber mittheilen zu können. Der Verein nennt sich Euterpe und macht das Studium gediegener Orchesterwerke, an welche sich nun wohl vorzugsweise Compositionen aus der Gegenwart anschliessen werden, zu seiner Lebensaufgabe.

Am 15ten d. legte er in einer Matinée im englischen Hause die erste Probe seiner Fähigkeit ab. Die Violinen sind jede mit 6 Spielern besetzt, woraus man das Verhältniss der weitern Besetzung entnehmen mag. Es sind erst einige Wochen her, seit der Verein zusammengetreten, und da muss anerkannt werden, dass er in dieser ersten Matinée Ueberraschendes leistete. Wir hörten zuerst eine Ouverture zur Oper Fordenskield in Dynekilen von Saloman, ein Werk, welches uns auf ein früher in diesen Blättern ausgesprochenes Urtheil über die Oper: das Diamantkreuz von demselben Componisten zurückführt. Gesunde, klare Gedanken, verbunden mit effectvoller Instrumentation, geben der Arbeit einen Werth, ebenso kraftvolles Hervortreten der Motive, die wir im Allgemeinen nur noch zu einer umfassendern, melodischen Breite ausgedehnt wünschen. Hr. Wohlers trug ein Solo für Violoncell mit Orchesterbegleitung vor, eine Composition, die interessante Motive enthielt. Ueber des Componisten Talent als Virtuose haben wir sonst schon in diesen Blättern geurtheilt. Hr. Pfeifer spielte Mendelssohn's Capriccio für Piano und Orchester, und zeigte sich als einen fertigen und gebildeten Spieler mit gesundem Anschlag. Er bediente sich eines wohlklingenden Flügels aus der Stöcker'schen Fabrik. Die eigentliche Leistungsfähigkeit des Vereins trat uns zumeist aus Beethoven's *D-dur*-Symphonie entgegen, und wenn wir auch das Tempo im ersten und letzten Satz als zu schnell bezeichnen müssen, wodurch die Wirkung der Violinen ziemlich verdeckt wurde, so stützen wir im Allgemeinen unser oben ausgesprochenes Urtheil doch vorzugsweise auf die Ausführung dieses Werks und wünschen darnach dem Verein ein üppiges Gedeihen.

Dr. L.

Correspondenz.

Paris.

Die Redaction der Leipziger allgemeinen Musikzeitung übersandte uns den nachfolgenden Artikel aus der Feder des Dr. Bamberg über „das Thal von Andorra" von Halevy, welcher für ihr Blatt bestimmt war, zur Aufnahme, die von ihrer Seite nicht mehr durch Eingehen des Blattes erfolgen kann.

Le Val d'Andorre,

komische Oper in 3 Akten von St. Georges. Musik von **Halévy.**

In Deutschland wird man diese Oper, die in Paris einen ausserordentlichen Erfolg hat, unter dem Titel: „Mai-Röschen" zu hören bekommen. Sie ist unstreitig zu dem Besten zu rechnen, was Halévy bisher geschaffen hat, ja man braucht keinen Anstand zu nehmen, sie in mehrfacher Beziehung für sein bestes Werk in dieser Gattung auszugeben. Saint Georges scheint seinerseits sein dramatisches Talent ebenfalls zu steigern, denn ich kenne kein Libretto von ihm, das mit so viel Bühnenkunst gearbeitet wäre, als dieses. Ich will den Inhalt der Oper zuvor in Kürze erzählen und dann von der Darstellungsweise dieses Inhaltes sprechen. Zuvor möchte ich darauf aufmerksam machen, wie es eben das Jahrelange Zusammenarbeiten beider Künstler ist, das ein so inniges Verweben der Geschicklichkeit Beider erklärt. Wir könnten in Deutschland gewiss ebenfalls zu diesem Resultate kommen, wenn die Concentrirung der nationalen Kräfte in einer Stadt dem Dichter und dem Musiker erlaubte, das Opfer eines mühsamen, beständig sich erneuenden Zusammenarbeitens zu bringen; aber wie bei uns so vieles getrennt ist, so sind es auch die Kräfte in dieser Sphäre. Der Dichter, der der Mann des Componisten wäre, wohnt im Norden, und der Componist, der der Mann des Dichters wäre, im Süden.

Die Erfindung, die dem Stücke zu Grunde liegt, kann man im Ganzen weder originell noch neu nennen; das ganze Interesse knüpft sich an die Behandlung. Eine kleine Republik von Bauern, in welcher Einfachheit und Reinheit der Sitten Grund-Elemente sind, das ist das Thal von Andorra. Dort hat ein al-

ter Hirt ein Kind unter einem Rosenbaume gefunden und auferzogen. Mai-Röschen (Rose de Mai), wie die Bewohner des Thals das schöne Naturkind nennen, kennt wie ihr Erzieher selbst, ihren Ursprung nicht. Im Liebesalter aber findet sich auch die Liebe ein, und die ihrige gilt dem schönen Gemsenjäger Stephan. Stephan aber gefällt auch noch zweien anderen, im Thale wohnenden Weibern, der hübschen koketten Georgeth und der reichen, schon etwas verblühten Theresa, bei der Rose in Diensten ist. Damit Georgeth zuletzt nicht leer ausgeht, ergötzt ein artiger Bauernbursche das Publikum mit seinen Eifersüchteleien, indem sein Herz zwischen Rose und der Koketten herumschwärmt. Dieser Bursche bildet übrigens einen schönen Contrast zu dem ernsten, sentimentalen Stephan, und als die Franzosen kommen und im Thale die 15 Rekruten erheben, die es dem Könige jährlich zu liefern hat, kann man die Widersprüche des Schicksals so recht wahrnehmen, denn der gute Stephan, der geliebt wird und eine Mutter zu ernähren hat, zieht eine schlechte Nummer und der glückliche Tölpel von Saturnin (seines Standes Fischerei-Wächter) eine gute. Aber dies knüpft den Knoten des Drama's. Die arme Rose verzweifelt. Der Offizier der Rekrutirenden ist indess kein Menschenfresser. Diese ächte Champagnernatur aus den Zeiten Ludwig XV. lässt mit sich reden. 3000 Livres sind ihm so lieb als ein Soldat, und mit dieser Summe wäre Stephan also frei zu kaufen. Der alte Schäfer, Jacques Sincère, hatte Rose'n, als er ihre Liebe entdeckte, mitgetheilt, er habe 3000 L. für sie erspart und wolle diese Summe nun von dem alten Freunde, bei welchem er sie gelassen hat, abholen. Während er deshalb unterwegs ist, soll Stephan nun aber abmarschiren. Die Pächterin hat Rose'n die Schlüssel ihres Hauses übergeben, Rose geräth in die Versuchung, das Geld einstweilen aus der Kasse ihrer Herrin zu nehmen und es, sobald ihr Pflegevater zurückkomme, heimlich wieder unterzuschieben. Stephan ist entflohen, jede Minute trägt ihn weiter fort, das Mädchen schwankt, unterliegt aber endlich ihrem Gefühl und entwendet das Geld. Der Geliebte ist frei, und da der Kauf nach dem Versprechen des Offiziers geheim bleibt, so glaubt Stephan, Georgeth habe dieses Opfer für ihn gebracht. Nun kommt der alte Hirt zurück, verzweifelt wie ein Mensch, der seine ganze Habe verloren hat. Der Schuft von einem alten Kameraden ist mit dem Gelde auf und davon gegangen. Rose sinkt bei dieser Nachricht in Ohnmacht. Der Diebstahl kann nicht lange verborgen bleiben, Theresa beschuldigt geradezu Rose'n, der sie die Schlüssel anvertraut hatte. Das Landesgericht versammelt sich, es besteht aus einem Corps von Landleuten des Thales. Unterdess hat die Pächterin, die, da sie eifersüchtig auf Rose'n war, keine Ursache hatte, sie zu schonen, durch eine Erzählung des alten Hirten, der sie heimlich lauschte, erfahren, dass sie die Mutter Rose'ns sei. Der alte Hirt hatte wohl schon gewusst, dass Theresa einen Jugendfehler begangen hatte und es ihr, als sie mit Rose'n um den schönsten Burschen des Thales rivalisirte, heimlich zu verstehen gegeben; aber das wusste er nicht, dass Theresa Rosen's Mutter sei. Die Aeltesten des Landes richten bereits über den Diebstahl, als Theresa erklärt, sie habe Rose'n verläumdet. Die Richter wollen nun ihre ganze Strenge gegen die Pächterin ergehen lassen, man ist auf ihr Urtheil gespannt, Rose aber will die Grossmuth Theresa's nicht annehmen. Da flüstert diese ihr zu, dass sie ihre Mutter sei, die Richter fragen, bevor sie das Urtheil fällen, ob Rose Theresen verzeihen wolle, und so löst sich Alles zum Besten auf.

Man sieht, dass hier wirklich dramatisches Interesse im Spiele ist, dass die Charaktere scharf gezeichnet sind und dass ernste und heitere Elemente wohlthuend mit einander abwechseln. Die Behandlung ist wirklich kunstvoll, spannend, und einige wenige Längen abgerechnet, mit grosser Oekonomie vollzogen. Keine Gelegenheit ist verabsäumt, das lyrische Element, wo es in der Situation lag, herauszuziehen, und gegen das Ende steigert sich das Interesse so, dass im Theater Feydeau hunderte von Thränentüchern die hübschen Damengesichter zum Leidwesen aller indiskreten Operngucker verdeckten.

Halévy's Musik trägt in dieser Oper den Stempel einer unläugbaren Inspiration und namentlich athmet der erste Akt den Duft ächter Poesie. Der erste Theil der Ouverture mit seinen lieblich tönenden Blase-Instrumenten malt die reizende Scene in den schönsten Ausdrücken. Dann hört man die Soldaten kommen und Leid in das idyllische Thal bringen, kurz einen kleinen Abriss des ganzen Dramas. Das erste Ensemblestück (Introduction und Chor der Schnitter) ist sehr schön und noch gelungener die darauf folgende Arie der Erndte-Königin Georgeth:

Dans mon empire,
Non. rien n'inspire
Chagrin, souci.
J'ai pour couronne
La fleur que donne
Le pré fleuri;
Un sceptre où brille
Fleur de bluet,
Et pour famille
Chaque sujet. u. s. w.

Die Hörner- und Harfen-Begleitung zu diesen Worten ist reizend und das Einfallen des Chores:

Gai moissonneur, prends ta faucille,
Voici le jour de la moisson.

womit die Oper auch angefangen hatte, von der lieblichsten Wirkung.

Die Chansonette des alten Hirten, die dann nach einem kurzen Dialoge folgt, gehört zu den gelungensten Stücken des Ganzen und zu dem Besten, was Halévy überhaupt geschrieben hat.

Voilà le sorcier,
Car il existe encore!
Le vieux chevrier
Du beau pays d'Andorre!
Le ciel est son livre;
Accourez ici,
Il vous fera vivre
Heureux comme lui.

Erstes Couplet.

De notre vallée
Je sais les secrets,
Et sous la feuillée
Je rends mes arrêts!
J'ai la confiance
Des coeurs malheureux
J'ai de l'espérance
Pour les amoureux!
Voilà le sorcier, etc.

Zweites Couplet.

Soit noce ou baptême,
Pour le vieux sorcier
Sa place est la même,
Au coin du foyer!
Aussi sa magie
Vous prédit toujours
Enfants, longue vie,
Epoux, longs amours!
Voilà le sorcier, etc.

Eine Art pastoraler Introduction bereitet auf die Ankunft des Alten vor und sein Lied drückt Heiterkeit, Wehmuth und Naivität zugleich aus. Bedeutend ist ferner auch das folgende Quartett zwischen dem Alten, dem Bauernburschen Saturnin, Theresa und Georgette. Der Hirt weissagt nämlich den beiden Weibern, was er sehr gut kann, da er ihnen ansieht, dass sie beide

Stephan lieben. Sie sind erstaunt, wie der Alte so in ihrem Herzen habe lesen können.

Das lyrische Meisterstück des Ganzen ist die erste Arie Mai-Röschen's, von bezaubernder Naivität und Innigkeit:

Marguerite (eine Blume)
Qui m'invite
A te conter mes amours,
Dis-moi vite,
Ma petite,
Si je dois l'aimer toujours!
(Indem sie die Blume befragt.)
Ah! quand tu remplis ma pensée,
Quand mon coeur forme un seul voeu,
Que ma fierté serait blessée,
S'il ne devait m'aimer qu'un peu!
Marguerite
Qui m'invite
A te conter mes amours,
Dis-moi vite,
Ma petite,
Si je dois l'aimer toujours!

Dieser Gesang ist schön genug, um Gretchen's in der bekannten Scene im Faust, mit der diese Aehnlichkeit hat, würdig zu sein. Die Arie des Recruteurs Lejoyeux ist kokett wie er und das Ensemblestück, das den ersten Akt beschliesst und die Losungsscene zu seinem Inhalte hat, voll dramatischer Effecte.

Im zweiten Akt ist der Gegensatz, den die beiden ersten Stücke zu einander bilden, von günstiger Wirkung. Der Akt wird nämlich durch ein ländliches Fest eröffnet, bei welchem Soli und Chöre mit baskischen Tambourets lieblich mit einander abwechseln. Diesem heiteren Stücke folgt die melancholische Romanze Rosen's, die sich entehrt fühlt. Die Längen, von denen oben die Rede war, finden dann in diesem Akte statt; auf ein Terzett folgt ein Quartett und dann ein anderes Terzett, was, da gleich darauf ein Finale von grossartigen Umrissen den zweiten Akt beschliesst, etwas ermüdend ist. Dieses Finale ist aber unstreitig eins der besten Ensemblestücke, die Halévy bisher geschrieben hat. Es steigert sich vom heiteren Brautchor bis zum Tragischen. Namentlich finden wir die Parthie des alten Jaques meisterhaft gehalten und ebenso wirkt das gleichsam nur stammelnde Auftreten der schuldigen Rose tief ergreifend auf das Publikum. Wie wirkungsreich ist nicht das:

Mépris, houte et malheur à qui te calomnie!

des alten Jaques und das:

Réponds, défends-toi!

des Chores!

St. Georges versteht das Abwechseln des ernsten und des heitern Elementes meisterlich. Im dritten Akte beginnt die Musik wieder mit einem Soldaten-Couplet, in welchem man auf's neue den unumwölkten Lejoyeux seine militairische Tournure und sein Glück bei den Weibern rühmen hört:

Venez, mon belle homme,
Ici,
Et puis, trinquez comme
Ami,
Non, rien ne vous forme
Vraiment
Comme un uniforme
Charmant!
Nous battons l'enclume
Morbleu!
Sur le coeur qu'allume
Not' feu!
Et quand l'époux chasse
L' galant,
Deux autr' prennent la place
D' l'absent!
Mais vraiment, c'est fastidieux
D'être toujours victorieux.

Die rührende Scene, in welcher Stephan endlich das Geheimniss Rose'ns erfahren hat, ist in einem Trio sehr wirkungsreich ausgedrückt und das Ensemblestück, womit das Ganze schliesst und in welchem die Erkennungsscene stattfindet, erhält das dramatische Interesse bis zum letzten Augenblicke aufrecht.

Diese Oper, die in Paris übrigens vortrefflich in Scene gesetzt ist und musterhaft gegeben wird, kann den Ruf Halévy's im Auslande jedenfalls nur noch vergrössern. Der ausserordentlichen Fruchtbarkeit seines Talentes wird man die verdiente Bewunderung nicht vorenthalten. Während der letzten schlimmen Zeit, in welcher die Opernhäuser in Paris vom Banquerott bedroht waren, war er es fast allein, der sie über Bord hielt. Wahrscheinlich wird die Oper zuerst in Berlin, wo Hr. Bock sie an sich gekauft hat, gegeben werden. Die Acquisition verspricht namentlich auch darum einen günstigen Erfolg, weil, während die Bühneninteressen in dieser Partitur durch grossartige Ensemblestücke vertreten sind, der Liebhaber die seinigen in den werthvollen Arien und Romanzen, an denen sie reich ist, finden wird.

F. S. B.

Feuilleton.

Erklärung.

Nachdem der Tonkünstler-Verein den in Nr. 43. des 2. Jahrg. der Neuen Berliner Musikzeitung veröffentlichten Antrag:

„dass derselbe die Kunst im Allgemeinen, so wie insbesondere die ihm angehörenden Künstler vor erfahrungsmässig laienhaften Kritikern verwahre, dass er ferner solche, welche ungerecht oder anstandswidrig angegriffen zu sein glauben, auf deren Hülferuf durch gewissenhafte Prüfung und Zurechtweisung der vermeintlichen Kritik schützen wolle“

angenommen hat, so erklärt derselbe auf Grund dessen, dass die Kritik des Hrn. E. Kossak in No. 48. der nämlichen Zeitung, worin dieser im Allgemeinen über die jungen Componisten gesprächsweise sich also auslässt:

„diese Jungen haben mir schon die schönsten Momente meines Lebens gestohlen. Diese Bursche kehren mir noch die Musik um“ u. s. w.

in einem unpassenden und unstatthaften Tone verfasst ist, wie auch, dass es des unterzeichneten Vereins Wunsch ist, Herr Kossak möge, wenn er in seinem sonst anerkennungswerthen kritischen Streben fortfährt, in einem Tone reden, wie er sich gebildeten Männern den Künstlern und der Kunst gegenüber geziemt. Berlin, den 11. Januar 1849.

Der Tonkünstler-Verein.

Collegen-Freundschaft. Der Componist L. aus Berlin kehrt vor einigen Tagen auf der Eisenbahn von Potsdam zurück, als er in Berlin ankommend beim Aussteigen aus dem Wagen von einem Polizeibeamten um seine Legitimation ersucht wird. Er entschuldigt sich darauf nicht vorbereitet zu sein, insofern er Tags vorher nur zu einem Besuche nach Potsdam gefahren, durchaus keine Ahndung von der nun erst seit dem Belagerungszustande Berlins eingeführten strengen Controlle aller ankommenden

Fremden gewusst habe, und glaubt sich durch seine Karte legitimiren zu können, worauf sich folgendes Gespräch entspinnt:

Polizei-Comm. Ihre Visitenkarte ist durchaus nicht hinreichend.

Comp. L. Wenn Sie sich mit mir nach meiner Wohnung bemühen wollen, so sollen Sie meine Legitimation haben.

Ein Constabler. Darauf können wir uns nicht einlassen und muss ich Sie nach dem Polizeibureau führen.

L. Dazu habe ich durchaus keine Zeit.

Ein anderer hinzutretender Constabler (liest den Namen der Visitenkarte und fragt): Componist A. L?

L. Ja.

Zweiter Const. Sie sind hinlänglich legitimirt.

Polizei-Comm. zu diesem: Kennen Sie diesen Herrn?

Zweiter Const. Allerdings, es ist ein College von mir.

Zu einem Concert in Dresden sollen circa 300 Freibillets gehören. Dort scheint die Concertfreiheit am ausgedehntesten, auf breitester democratischer Grundlage aufrecht erhalten zu werden. Jeder Kammermusikus bekommt zwei Stück, die Musikdirectoren so viel sie wollen, die Musiklehrer nebst ihren Familien nach Befinden, genug, fast jeder zehnte Mensch in Dresden, der sich für die Kunst interessirt, muss, wenn er nicht Feind des Concertgebers werden soll, ein oder mehrere Billets bekommen. Auch eine sehr schöne Einrichtung!

Nachrichten.

Berlin. Einer der berühmtesten und namentlich einer gediegenen Richtung angehörigen Violin-Virtuosen, Herr Jérome Gulemy, Grossherzogl. Mecklenburg-Strelitz'scher Concertmeister, ist so eben hier eingetroffen, und wir dürfen wohl mit Bestimmtheit erwarten, diesen ausgezeichneten Künstler nächstens öffentlich hier zu hören.

— Frl. Emilie Dielitz, deren wir schon zu verschiedenen Malen als ausgezeichneter Sängerin in diesen Blättern gedacht, wird nächste Woche in der italienischen Oper als Norma auftreten.

Cöln. Es kommt hier zum ersten Mal zur Aufführung: „Marielle, oder Sergeant und Commandant", komische Oper von J. Offenbach, der Text dazu ist von Sternau, der Componist wird selbst dirigiren; der Oper geht ein Concert vorher, in welchem Frl. Sophie Schloss und der Männergesangverein sich hören lassen werden und worin der Componist der Oper sich als Violoncellist produciren wird.

Wien. Des neuen Directors Stöger Wirksamkeit an unsrer Bühne macht sich geltend, und es knüpfen sich an dessen Persönlichkeit Erinnerungen, welche uns berechtigen, bald aus dem Josephstädter-Theater einen Glanz hervorgehen zu sehen, welcher daraus längst verschwunden. Stöger versteht es, einer Kunstanstalt vorzustehen, und diese nach beiden Richtungen, sowohl der Kunst, als dem Geschmack des Publikums zu genügen. Die Mitglieder des Theaters sind gut, und bot Halévy's „Blitz" bei seiner Aufführung im vorigen Monat auch nicht Gelegenheit, alle Kräfte kennen zu lernen, so waren die erschienenen anerkennungswerth. Dem Vernehmen nach werden wir nächstens Halévy's neuste in Paris mit so unerhörtem Success gegebene Oper „das Thal von Andorra" zu hören bekommen. Die auf Flotow's „Martha" im National-Theater gegebene Parodie „Marte" fiel glänzend durch.

— Im Hof-Operntheater ist auf Ansuchen des Fürst Erzbischofs von Wien die Aufführung der „Hugenotten" bis auf Weiteres verboten. Auch Don Juan darf nicht mehr singen: „Es lebe die Freiheit!" sondern „Es lebe die Schönheit!" „Die Krondiamanten" werden unter Mitwirkung des Frl. Wildauer, K. K. Hofschauspielerin, nächste Woche zur Aufführung kommen.

Leipzig. Frau Clara Schumann und Mad. Schröder-Devrient werden in nächster Woche im Gewandhause sich hören lassen.

Stuttgard. Mad. Schreiber-Kirchberger gastirt hier und gefällt unserm Publikum, namentlich hatte ihre Norma grossen Beifall. Unsere erste Sängerin Mad. Palm-Spatzer war vortrefflich als Agathe, Rezia und Rosine. Verdi's „Nebucadonosor" ist hier durch Pischek's und Frau Palm's Leistungen immer noch eine Lieblingsoper.

Braunschweig. Frl. Garrigues vom Breslauer Theater gastirte hier mit sehr grossem Beifall, namentlich als Romeo.

Schwerin. Das Grossherzogl. Hoftheater hat am 23. Nov. seine Winter-Vorstellungen begonnen und dieselben mit dem entschiedensten Beifall von Seiten des Publikums fortgesetzt. Während aus anderen Städten über den schlechten Theaterbesuch geklagt wird, kann man von Schwerin behaupten, dass in keinem Jahre die Vorstellungen besuchter gewesen sind, als heuer. Die Schweriner Hofbühne, welche von jeher einen ehrenvollen Rang unter den grössern Kunstanstalten Deutschlands einnahm, ist aber auch durch die neuen Acquisitionen auf eine Weise completirt worden, dass, mit einer Ausnahme, schwerlich etwas zu wünschen übrig bleibt. An Baumeister's Stelle sind Pätsch (früher in Hamburg) und Gabillon (von Oldenburg) getreten und für die Oper sind von Rainer (schon im vorigen Jahre beliebter Gast) und Knafhold dauernd gewonnen. Fr. Baumeister wird durch Fr. Frey, sowohl im Lustspiel als in der Oper, ersetzt, und in das Fach der gleichfalls abgegangenen Frl. Brock haben sich Frl. Schwelle (von Wien) und Frl. Ost (von Bremen), Erstere für das höhere Drama, Letztere für Schau- und Lustspiel, getheilt. Nur Frl. Zizold, von Braunschweig, hat den nach dem Abgange der Schreiber-Kirchberger allerdings etwas hoch gestellten Ansprüchen an eine erste Sängerin nicht zu genügen vermocht; doch ist bereits Frl. Sturm vom Regensburger Nationaltheater als Gast an deren Stelle getreten und beifällig aufgenommen. Erwähnen wir nun noch, dass Hr. Dalle Aste (jetzt in Hamburg) zum bevorstehenden 1. März für die hiesige Bühne gewonnen ist und dass das übrige bereits bekannte Personal in seinem Eifer für die Kunst nicht nachgelassen hat, so haben wir wohl kaum noch nöthig, etwas Weiteres zum Beweise unserer oben aufgestellten Behauptung hinzuzufügen. Neu waren „Prinz Eugen" und „der Prätendent", doch beide ohne entschiedenes Glück zu machen. *H. C.*

Weimar. Bevorstehende Novitäten: „Tannhäuser" von Wagner, „Haydée" von Auber.

Coburg. Die Oper „die Vergeltung" gefiel auch bei der Wiederholung ausserordentlich und Fr. Viala erhielt vom Herzoge eine goldene Uhr mit Brillanten. Als dritte Rolle sang sie die Rezia und zwar auf so vollkommene Weise, wie keine Vorgängerin.

London. Am 26. December brach im Victoria-Theater eine Gallerie, von welcher ungefähr 200 Menschen ins Parterre stürzten, von denen einige sogleich todt waren, viele aber bedeutend verletzt wurden.

Copenhagen. Zur Feier des hundertjährigen Theaterjubelfestes kamen zur Aufführung eine Ouverture zu „das Erntefest" von Schultz, Ouverture zu „Faruk" von Weyse, Ouverture zu „William Shakespeare" von Kuhlau, dann ein neues Ballet: „eine Laterne magica" von Bournonville.

— Lövenskjold's neue Oper, wie schon früher erwähnt wurde mit dem Sujet nach Kotzebue's „Feuerprobe", ist zur Aufführung gekommen. Die Musik ist hübsch, melodiös und gut instrumentirt, besonders hervorzuheben ist der Chor der ersten Scene und die darauf folgenden zwei Duette.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

A. Pianofortemusik.

Beethoven, L. v., 4e Sinfonie p. 2 Pfte. à 8 mains arrang. p. J. T. C. Dietrich. Op. 60. — Bellini, V., Potpourri No. 20. à 4 mains p. le Pfte. sur: I Montecchi ed I Capuleti p. H. Cramer. — *Bériot, C. de, 1r Duo concertant p. Pfte. et Violon. Op. 63. — Bohlmann, H., le Génie des Tempêtes. Quadrille fantastique. — Brunner, C. T., Klänge für Kinder oder erste Belehrungen f. kleine Anfänger. Eine Reihe der leichtesten Uebungsstücke zu 2 u. 4 Händ. 2te unveränderte u. rechtmässige Ausg. Op. 12. H. 1. — Burgmüller, F., les Etincelles. 12 Mélodies, Fantaisies, Variations et Rondos. Op. 97. No. 1—12. — Chwatal, F. X., Klänge am Pianoforte. Fantasiestücke über bekannte patriotische Lieder. Op. 89. No. 1. — *Derselbe*, Fantaisie d'après: Ne touchez pas à la reine. Op. 90. — Cramer H., Souvenir de Stuttgart. Amusement brill. en forme de Rondeau. Op. 48. — Czerny, C., les 3 amateurs. Fantaisies brill. à 6 mains p. le Pfte. Op. 741. Cah. 3. — Döhler, T., l'oiseau d'or. Petit Album aux jeunes Pianistes. cpl. et No. 1—4. — Felix, C., Sänger-Marsch nach Becker's Lied: Frisch ganze Compagnie. — Fessy, A., Polka des 5 sens arr. — *Fiennes, H. de, Fant. sur des airs nationaux belges. Op. 12. — Friedrich, F., Volkslieder. Op. 5. No. 1—6. 8. — Guth, E., Robert Blum's letzter Gang in die Brigittenau. Trauermarsch. — *Gutmann, A., 2 Nocturnes p. le Pfte. à 4 mains. Op. 8. — Haydn, J., Symphonieen f. d. Pfte. zu 4 Händen gesetzt von C. Klage. No. 24. — Herz, H., The last rose of summer. Air favori avec Introd. et Variat. Op. 159. — Herz, H. et N. Louis, Variat. et Polacca sur un thème allemand p. Pfte. et Violon. Duettino fac. No. 5. — Kunz, K. M., Zwiefache 12 der schönsten alten Oberpfälzer Bauerntänze zum erstenmale herausg. u. einger. — Kunze, G., Tausend Grüsse an Dresden. Marsch. Op. 75. — Labitzky, J., Salzbrunner Galopp f. d. Pfte. zu 4 u. 2 Händen u. leicht arrang. Op. 154. — *Derselbe*, Klänge aus dem Böhmerwald. Walzer f. d. Violine m. Pfte., Pfte. zu 4 u. 2 Händen u. leicht arrangirt. Op. 155. — Lecarpentier, A., 2 petite Récréations. Op. 46. No. 1. 2. — *Derselbe*, Rondo espagnol. Op. 63. — Liszt, F., Salve Maria de Jerusalem. Opera de Verdi. — *Mackrot, G. W., Mary. Polka-Caprice. — Mendelssohn-Bartholdy, F., Trio p. Pfte., Viol. et Vclle. arrangé d'après le Quatuor. Op. 12. — Moscheles, J., Rondeau brillant p. le Pfte. à 4 mains sur le marche des Grenadiers anglais nouv. arrangé p. l'auteur. Op. 64. — Oberthür, C., Reminiscences italiennes. Duo pour Pfte. et Harpe. Op. 31. — *Prume, F., la Danse des Sorcieres. Scherzo burlesque et caracteristique p. le Violon avec Pfte. Op. 13. — *Ravina, H., Rèverie. Op. 19. — Schubert, C., la Bohémienne de Paris. Grande Valse brillante. Op. 70. — Strauss, J., Freiheitsmarsch f. d. Pfte. zu 4 u. 2 Händen. Op. 226. — *Derselbe*, Marsch des einigen Deutschlands f. d. Pfte. zu 4 u. 2 Händen. Op. 227. — *Derselbe*, Radetzky-Marsch zu Ehren des grossen Feldherrn f. d. Pfte. zu 4 u. 2 Händen. Op. 228. — *Derselbe*, Quadrille im militairischen Style f. Violine u. Pfte., Pfte. zu 4 u. 2 Händen u. im leichten Style. Op. 229. — *Derselbe*, Sorgenbrecher. Walzer f. Viol. u. Pfte., Pfte. zu 4 u. 2 Händen. Op. 231. — *Derselbe*, Brünner Nationalgarde-Marsch f. d. Pfte. zu 4 u. 2 Händen. Op. 231. — *Thibault, A. C., l'Invocacione. Etude caract. de Concert p. la main gauche. Op. 9. — *Vigne, A. de, Etude. Op. 2. — *Voss, C., la pluie de perles. Fantaisie-Etude. Op. 95. — *Wels, C., 3 grandes Etudes. Op. 1. No. 1—3. — **Derselbe*, Marche guerrière. Op. 2. — Wóly, L., le Pavillon du roi. 3 Polkas favor. — Wolff, E., 2 Tarentelles mignonnes. Op. 154.

---

*Hesse, A., Fantaisie-Sonate u. 2 Vorspiele f. d. Orgel. Op. 85. — Rinck, Dr. C. H., gesammelte Orgelstücke. Lief. 4. 9 fugirte Orgelstücke in Vor- u. Nachspielen.

B. Gesangmusik.

*Bertelsmann, C. A., 3 Gesänge f. 4stimm. Männerchor. — Cobelli, B., 6 Lieder. Heft 2. — Concone, J., l'Escarpolette. Berceuse p. 2 voix de femmes. — *Derselbe*, Exercices p. le voix. — Dietrich, A., Robert Blum's Tod f. Männergesang. — *Fischer, C. L., 6 Gesänge f. 4 Männerstimmen. Op. 3. H. 1. 2. — *Geissler, C., Vollst. Choralbuch in 180 Melodien f. d. 4stimm. Männergesang bearbeitet u. herausgegeben. Op. 80. H. 1—6. — *Hauser, M. H., Lieder u. Gesänge. Op. 8 Heft 1—4. — Lachner, F., 6 Kinder. Op. 95. — Neukäufler, F., 3 deutsche Gläser f. 4stimm. Männerchor. — Rietz, J., Bardale. Deutsche Volkslieder bearbeitet. H. 1. — Täglichsbeck, T., das Buch der Lieder. Eine Sammlung volksthümlicher Lieder u. Gesänge bearbeitet und herausgegeben. Bd. 1. u. H. 2—4. — *Zöllner, C., 12 Lieder u. Gesänge f. Männerst. Op. 13. H. 2.

C. Instrumentalmusik.

Labitzky, J., Salzbrunner Galopp f. d. Orchester. Op. 154. — *Derselbe*, Klänge aus dem Böhmerwald. Walzer f. d. Orch Op. 155. — *Prume, F., Op. 13. s. Pfte.-Musik. — Stadtfeld, A., 1r Quatuor p. 2 Violons, Alto et Vcelle. — Strauss, J., Quadrille in militairischem Style f. d. Orch., f. Flöte, Guitarre. Op. 229. — *Derselbe*, Sorgenbrecher. Walzer f. d. Orch. Op. 230.

Anhang.

Moscheles, J., Portrait, lith. Nouv. Edition.

An die Mitglieder des Vereins für die Reorganisation des Musikwesens.

Obgleich mit dem 2. Januar die Verwaltungsperiode des unterzeichneten Vorstandes abgelaufen ist und statutenmässig schon vorher Bericht und Neuwahl hätte stattfinden sollen: so hält doch der Vorstand — nach langer Unterbrechung in Folge der politischen Verhältnisse — dafür: dass auch jetzt noch, bis nach Ablauf der Wahlen, auf eine vollzählige Zusammenkunft nicht zu rechnen ist. Da nun ohnedem bis dahin kein entscheidender Schritt zu thun, so stellt er den Mitgliedern anheim, Zusammenberufung, Berichterstattung und Neuwahl bis zum Februar aussetzen zu dürfen.

Dies zugleich als Nachricht auf die zahlreichen Zuschriften und Einsendungen aus den Provinzen, deren Benutzung und Beantwortung nicht ohne General-Versammlung statthaben konnte.

Berlin, den 4. Januar 1849.

Der Vorstand. A. B. Marx, O. Nicolai, Dr. Märker, Dr. Lange, G. Bock.

Sämmtlich zu beziehen durch **Bote & Bock** in Berlin u. Breslau. — Die mit * bezeichneten Werke werden besprochen.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock** (**G. Bock**, Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 4. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 24. Januar 1849.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. | Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. | Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Die Kirchenmusik und die Kirche. — Berlin (Königl. u Italienische Oper). — Correspondenz (New-York). — Nachrichten. — Feuilleton. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Die Kirchenmusik und die Kirche.

Von einem Geistlichen.

Es giebt gewisse Wahrheiten, die, obwohl als solche erkannt, doch nicht anerkannt werden, d. h. die man a priori als gewiss weiss, a posteriori aber dahingestellt sein lässt — auf die man immer wieder zurückkommen muss, selbst auf die Gefahr hin, immer wieder dasselbe zu sagen. Wir thun dies im Bewusstsein der Erfahrung, dass solche Tautologieen oft schon grosse Folgen veranlasst haben. Erwünscht wäre es uns, wenn es einmal hiesse: Nun haben sie wirklich so lange geredet, bis man ihnen den Mund gestopft hat. Unsere Tautologie ist aber folgende:

> Uebrigens sind wir der Meinung, der Kirchenmusik müsse in dem Organismus des protestantischen Gottesdienstes die gebührende Stelle zuerkannt werden.

Wir haben eine Kirche, wir haben eine Kirchenmusik, aber wir haben keine Kirchenmusik in der Kirche, d. h. von der Kirche als Kirche gepflegt, getragen oder auch nur geduldet. Die Kirchenmusik bleibt nach wie vor ein Studium von Vereinen, die sich zu diesem Zwecke verbunden haben, und kann von ihnen nur in Concertsälen oder auch in den Kirchen — aber ausser der Kirchzeit in der Woche, des Abends zur Ausführung kommen. Aufführungen von Kirchenmusiken als integrirende Bestandtheile des Gottesdienstes bleiben etwas Seltenes, Zufälliges, dem Belieben des Geistlichen oder dem Eifer seines Cantors Anheimgegebenes. Es scheint, als ob die obersten geistlichen Behörden dies bisher nur geduldet haben; ein Gesetz existirt weder dafür noch dagegen. Was ist nun das für ein Zustand? Entweder ist der Begriff „Kirchenmusik" ein Widerspruch, und alle Compositionen der Meister im Kirchenstyl beruhen auf einem Irrthum, und es kann dann von Kirchenmusik nur noch die Rede sein, als von etwas historisch Dagewesenem, zu seiner Zeit zeitgemäss gewesenen, aber jetzt seinem Wesen nach Antiquirten und immer mehr zu Antiquirenden — oder Kirche und Kirchenmusik befinden sich in einem Gegensatze, der einseitig und aus Vorurtheilen festgehalten wird, welche zu beseitigen endlich Zeit wäre, und die Hierarchie der protestantischen Kirche hätte hier, aus welchen Gründen immer, einen Druck geübt, den sie nimmermehr verantworten kann. Man kommt aus dieser Alternative nicht heraus, man mag die Sache ansehen, wie man will. Der Protestantismus lässt seinem Begriffe nach, also aus vernünftigen Gründen, eine Kirchenmusik gelten, will ihr aber in Praxi ihre Stelle nicht gönnen. Wenn es wahr ist, dass frühere Unternehmungen unserer Regierung zu Gunsten der Kirchenmusik an dem Widerspruch der Geistlichen gescheitert seien, so möchte man fast zu dem Schluss veranlasst werden: als fürchte die Geistlichkeit durch die Macht der Töne aus ihrer Alleinherrschaft verdrängt zu werden. Nun erheben wir aber unsern Nothschrei für die Kirchenmusik in einer Zeit, wo Alles und auch die Kirche selbst der nothwendigen Reorganisation entgegengeht und weil wir es für unumgänglich nothwendig erachten, dass unter den Paragraphen, welche die Kirche und das kirchliche Leben neu constituiren, auch einige für die Stellung der Kirchenmusik zum öffentlichen regelmässigen Gottesdienste gefunden werden.

Um solchen Paragraphen leichteren Eingang zu verschaffen, ist es nöthig, den gewöhnlichen Vorurtheilen gegen die Zulassung der Kirchenmusik beim Gottesdienste

entgegenzutreten und zu dem Ende wollen wir nun auch nach unseren Kräften positiv zu wirken zwei Beweise unternehmen:

1) dass Kunst und Religion im Allgemeinen und Musik und Religion im Besonderen in einem und demselben Boden wurzeln, was wir historisch und psychisch nachweisen wollen,
2) dass die Vereinigung der Kirchenmusik mit dem Gottesdienste durchaus mit dem Principe der protestantischen Kirche nicht streite.

Also erstens: Kunst (Musik) und Religion entstammen einem und demselben Boden. Beide sind ein Göttliches, aus Gott; ihr Gegenstand das eine Göttliche. Was Gott zusammengefügt hat, soll der Mensch nicht scheiden. Hat man sie getrennt, so ist das Gewalt gegen die Natur beider. Sie wieder verbinden, heisst nichts anderes, als ihre wahre Natur wieder herstellen.

Ihre Verbindung ist gegeben. Sie tritt als Thatsache in der Welt, im Menschengemüth und Menschenleben auf, sie war seit Anbeginn der Geschichte vorhanden; sie muss demzufolge begründet sein. Schon Moses sagt: der Geist Gottes sei in den Künstlern und wir sagen, es sei Alles mit Allem verbunden, wir begnügen uns aber mit diesem Allgemeinen nicht, wir wollen als Denkende den Ursachen und Gründen nachforschen. Religion und Musik sind an und für sich wohl verschieden, aber nicht diametral Entgegengesetzte; wenn wir sie verbinden wollen, so wollen wir sie nicht vermengen, so dass das eine und das andere aufhörte zu sein, was es an sich ist, sondern wir wollen die Uebereinstimmung beider finden und damit einer Kunst des Lebens genügen, welche ist — selbst anscheinend Widersprechendes zu einigen. Durch diese Kunst des Lebens lernen wir in allen geistigen Dingen ein allgemein durchgreifendes Leben, ein allgemein Ideales, eine Einheit in der Tiefe und Wurzel kennen und anerkennen.

Schon die Sprache deutet auf eine Verwandtschaft zwischen Religion und Kunst. Man spricht von Altären, Tempeln, Priestern der Religion und der Kunst. Doch darauf legen wir wenig Werth. Die Sprache ist nicht allwissend und was kann die Phantasie nicht alles verbinden! Eine richtigere Lehrmeisterin ist die Geschichte. Musik haben alle Völker mit der Religion verbunden. Das ist ein Beweis *ex consensu gentium*, der doch auch wohl von Gewicht sein dürfte. Die Inder, Hebräer, Aegypter, Griechen haben ihre Göttersprüche in die Harfen und zum Hall der Posaunen gesungen. In allen Künsten erkennen wir die Griechen als unsere Meister an, warum bleiben wir in der Kunst der Verbindung so ungelehrig? Wir wissen, das Antike ist das Maassvolle, das Angemessene, darum bleibt es uns ewig Muster. Es ist richtig, dass im Menschen wirklich Alles vorhanden sei, wie Socrates sagt, aber in quantitativem Unterschiede. Diese Unterschiede der einzelnen Fähigkeiten aufzuheben, ist Bildung. Die Griechen besassen die Harmonie der Fähigkeiten. Bei uns sind sie in Disharmonie. Mancher Mensch, weiter: manches Zeitalter, noch weiter: manches Volk ist beinahe nur Verstand, nur Phantasie, nur Gemüth, nur Kritik. Darin ist Unordnung, Disharmonie. Das Stärkere wird Meister und ertödtet den schwächeren Theil, so dass dieser gar nicht mehr vorhanden zu sein scheint. Es soll aber Alles aus dem Menschen herausgebildet werden. Maassstab ist die allgemein menschliche Natur; sie ist Harmonie der Kräfte: des Gemüths, des Gefühls, der Phantasie, des Verstandes, der Vernunft. Es darf nicht eines von diesen für sich und auf Kosten anderer genährt, gebildet werden. Es ist ein Glück, dass die menschliche Anlage die Geschicklichkeit besitzt, von beleuchteten Materien Licht und Kraft auf die dunkelen zu werfen. Diese Anlage ist die Kunst der Verbindung. Die Religion ist das Erhabenste, was die Menschheit hat, ihr Gebiet ist der Himmel, Gott; wenn Alles fiele, fiele sie nicht. In ihr finden alle Kräfte der Menschen: Gefühl, Gemüth, Phantasie, Verstand, Vernunft ihre Einheit. Einzelne von den Wissenschaften, einzelne Künste dienen vorzugsweise nur der einen oder anderen Kraft im Menschen. Weil aber die eine Kraft der anderen Leben und Wärme mittheilt, so hat man alle Wissenschaften mit der Religion vermählt, so hat man alle Künste in ihren Dienst gezogen und alle rechneten es sich zur Ehre an. Alle aber trugen dazu bei, der einen, höchsten, unsichtbaren Idee Glanz zu verschaffen. Sie hat ihn erhalten. Sie darf nun aber ihre dienenden Aeonen auch nicht ausweisen, nachdem sie sie gebraucht hat. Das wäre auch gegen das Bedürfniss des menschlichen Geistes überhaupt gehandelt. Denn der Mensch begnügt sich ungern mit der unsichtbaren Idee. Es soll ihm jede Vorstellung, auch das Uebersinnliche so weit es thunlich ist, objectivirt oder anschaulich werden. Anschaulich wird dem Menschen das Geistige nur durch das Gesicht und das Gehör; die Künste, deren Werke durch beide: Gesicht und Gehör, anschaulich sind, gehören der Religion als Dienerinnen, es sind Plastik im weitesten Sinne, Malerei, Poesie, Musik. Man sagt mit Recht, dass Religion ohne Anschaubarkeit derselben, den nur halb-, oft nur ein Viertel-geistigen Menschen, d. h. der Masse, mehr Sinnlichkeit als Geist sei, nicht befriedige und namentlich das niedrigere Volk durch Kunst beim Gottesdienst entwickelt, gehoben, vergeistigt werden müsse. Man traut demzufolge der Kunst auch noch heut des Orpheus Gewalt zu, ein Beweis, dass die Kunst mehr als alles Andere der Göttlichkeit nahestehe. Und welche Künste am allernächsten? Die redenden, die unmittelbar mit dem Worte, das Gott war, verbunden werden, Dichtkunst und Musik. Die Opposition dagegen sagt, dass die Kunst den reinen Effect des Geistes störe, den Menschen noch mehr versinnliche, und dass der Mensch nach Christi Wort und That nur durch den Geist zum Geist gezogen werden solle. Christus selbst aber gab uns durch seine Thaten, Schicksale und Parabeln die ermunterndste Veranlassung, ihn und sein Sein und Thun zu veranschaulichen, seine Lehren zu malen mit Pinsel, Wort und Ton, ihm aus erlaubter Dankbarkeit Denkmäler, d. h. Kirchen zu bauen und in ihnen sein Lob zu singen. Wer ist der religiösen Kunst so abhold, dass er nicht mit unaussprechlicher Genugthuung ein gelungenes Bild von ihm (Raphael, Carlo Dolci) oder nicht ihn als plastisches Gebilde (Daneker) in seiner vollkommenen Wahrheit sehen möchte?

Man hat also von Anfang an alle Künste, auch die Musik mit der Religion verbunden. Aber vom ersten für uns völlig vertönten Gesange bei einer Gottesverehrung bis zum vollendetsten *Gloria in excelsis* oder *Hallelujah* oder *Hosianna*, welch ein Unterschied!! Es giebt eine religiöse Kunstgeschichte! Die beste Kirchenmusik würde die vollkommenste Verbindung der vollkommensten Idee von Kunst und Religion sein. Sollen wir die Aufgabe als gelöst betrachten? Nun, so müssen wir die Seegel streichen und vom Fett früherer Jahrhunderte zehren. Wenn nicht, vorwärts! Die Idee der Religion ist noch nicht ausgedehnt, die Idee der religiösen Kunst kann es daher noch weniger sein. Wohlan denn hinauf auf den Gipfel, aber nicht in der Trennung — Kirche und Religion für sich — Kunst für sich, nicht nebeneinander und nacheinander, nicht über- oder untereinander, sondern miteinander und ineinander. Wie wenn die Lösung der vollkommensten Verbindung beider unserem Zeitalter wäre aufbehalten geblieben! Welche Aufgabe, welch hohes Ziel, vollkommen geeignet, die glühendste Begeisterung in uns zu erzeugen und zu nähren!

Himmlischschöne Ideen sind durch die Kunst himmlischschön versinnbildlicht worden. Wir staunen die Pagoden der alten Inder, die Tempel der Aegypter, die schönen Götterstatuen der Griechen, die Gottespaläste der Römer, die gothischen Dome des Mittelalters an — werth ihres hohen Zweckes! werth der unvergleichlichen Altarbilder —

werth aber auch eines ambrosianischen Lobgesanges, eines Chorals: „Ein' feste Burg ist unser Gott", eines Requiem — — und sie sollten in ihnen während des Gottesdienstes verstummen, als ständen sie unter dem Werthe desselben?

Heut soll es mit dem Choral abgethan sein? Welche Armuth! Wir verkennen den Werth, die Tiefe und Erhabenheit bei aller Einfachheit im Choral nicht. Er steht gross, unvergleichlich, unbesiegbar an seiner Stelle. Aber sich auf ihn beschränken, schiene mir eben so, als ob man vor der Grösse und erhabenen Tiefe des Bibelwortes die Predigt oder die Auslegung desselben verbannen wollte, aus Furcht, die Auslegung könnte der Bibel schaden. Bibelwort aber verhält sich zur Predigt, wie Choral zum Oratorium. Was liegt in der heutigen Sucht, rhythmische Choräle zu singen anders, als der Drang zur freieren musikalischen Bewegung? Das ist der Punkt, wo das rhythmische Singen mit der Wahrheit zusammenhängt, sonst ist es eine krankhafte Regung. Die Chöre der Griechen und die Psalmen der Hebräer waren bei aller Erhabenheit doch wohl kunstvoller als unser Choral und welch einen ungeheuren Effect müssen die letzteren gemacht haben! Welch ein Contrast zwischen den Harfenchören und den Posaunenchören bei ihnen!

Was eben von dem religiösen Liede: dem Choral und der Beschränkung auf ihn gesagt wurde, gilt in gleichem Maasse von der religiösen Orgel, sie ist und mit Recht, wie kein Instrument, in einen ganz besonderen Bund mit der Kirche getreten. Kein Instrument redet so deutlich, so menschlich. Es ist, wie wenn sie denke und empfinde. Aber die Beschränkung auf sie beim Gottesdienste ist eben Schranke und wir kommen auf unsere Proportionen zurück: Bibelwort verhält sich zur Predigt, wie Choral zum Oratorium und wie Orgel zum Orchester. Man sagt: unsere Zeit könne ja den Choral nicht einmal bewältigen, unsere Gemeinden singen höchstens 12 bis 15 Melodieen, die übrigen schwierigeren lernen sie nicht. Freilich wahr, aber das ist ein Mangel der heutigen religiösen Erziehung, unsere Schulen thun hierin noch zu wenig. Andererseits darf aber auch nicht geleugnet werden, dass das schaffende Zeitalter im Choral zu viel geschaffen habe, dass dem Gedächtniss in manchen zu viel zugemuthet sei und dass auch nicht Alles auch nur die relative Unsterblichkeit einiger Jahrhunderte verdiene. Die freiere Bewegung in diesem musikalischen Theile muss den freieren Kunstformen der Kirchenmusik geöffnet werden, und wenn es nicht thunlich ist, dass die ganze Gemeinde ihre Psalmen nach Noten, die alle kennen und in Händen haben, singe, wie das die französisch-reformirten Gemeinden beweisen, so muss, was die Gemeinde als Ganzes nicht leistet, von einem Theile derselben: Musikern, Musikfreunden — Chor und Orchester ersetzt werden. Die Gemeinde wird auch heut noch vor der Kunst der Lieder und der Macht der Töne und auch, wenn sie nicht Antheil an der Ausübung nimmt, wie es seit Jahrtausenden von Millionen geschehen, unwillkührlich ihre Kniee beugen: eines der Religion und eines der Tonkunst.

So vereinte man von jeher in allen Welttheilen und Nationen Religion und Kunst, Religion und Musik miteinander und es ist undenkbar, dass solches nicht überall und zu allen Zeiten, mehr oder minder und mit mehr oder minderem Glück — Geschmack genannt — geschehen sei, geschehen werde und geschehen müsse. Es ist zu **vermuthen**, dass man die Bedeutung von Religion und Kunst in ihrer idealen Einheit geahnt und verstanden habe und zu **wünschen**, dass man sie immer vollkommener verstehe.

Dies führt uns auf das Zweite, auf die psychische Begründung unserer Behauptung: dass Religion und Musik auch im innersten Wesen der menschlichen Seele einen und denselben Boden haben. Beide haben von je her bis heute alle Menschen belehrt; beide bringen grosse, im Ganzen auf alle Menschen gleiche Wirkungen hervor, es muss deshalb einen Grund geben, einen Urgrund in dem Menschen, der uns beweist, woher dies komme, dieser Urgrund wird sich uns zeigen als das Gemüth; ferner sind beide mystisch (im edlen Sinne des Wortes), beide ideal, beider Wurzel ist das Unnennbare.

Diese Punkte sind zu beachten.

Wir sagten: in dem Menschen ist Alles mit Allem verbunden, oder in der Seele des Menschen wird Alles Eins, wie in der Welt überhaupt Alles eine Einheit ist. So sind Religion und Musik eins in des Menschen Seele. Wir nehmen an und glauben, dass es so sein müsse, weil es so ist und wir thun wohl daran. Dennoch begnügen wir uns mit diesem Glauben nicht, sondern gerathen in's Denken darüber hinein; auch daran thun wir recht. Oft aber zerschmelzen ihre Einwirkungen so ineinander, dass wir gar nicht einmal im Stande sind, zu bestimmen, welchen Antheil jedes Einzelnen Religion und Musik an der Gesammtwirkung haben. Beide schlagen, objectiv geworden, als religiöse oder musikalische Produkte in ihren Wirkungen in ein und demselben Boden Wurzel, so wie sie subjectiv in dem Urheber der Werke einem und demselben Boden entstammen. Wenn Fichte, der Philosoph, die moralische Weltordnung Gott nannte; Pythagoras ihn in der ewigen Sternordnung und ihrer Sphärenmusik fand; Kirchen-Componisten in der harmonischen Grundordnung: dem Dreiklange, die versinnbildete Dreieinigkeit Gottes schauten; so sind da der Benennungen viel, aber doch nur ein Keim, ein Geist. Sie sind alle drei, der Eine durch die Moral, der Andere durch die Sterne, der Dritte durch den Klang zu Gott gekommen; Moral, Sterne, Töne eins in der Wurzel des Geistes. Die Geistestaufe kommt über jeden, der wahr schaut. Darum ist es wahr, nur der Tiefreligiöse versteht die Kunst recht und der beste Priester der Religion (heut sind sie zu simplen Predigern heruntergekommen) wird der sein, der die Wahrheit mit der meisten Kunst zu verschmelzen versteht. Der religiöse Tondichter muss eben so ein Priester der Religion sein, wie der Prediger ein Priester der Kunst sein müsste. Beide sollen religiöse Kunstwerke liefern. Eine Kirchen-Composition ist es in irgend einem Maasse, eine Predigt soll es auch sein. Manche Prediger haben die künstlerische Abrundung ihrer Vorträge, somit Effecte (im edlen Sinne) musikalischen Gebilden abgelauscht, denn nirgends sind Inhalt und Form in so vollendetem Einklange, als da. So sind Religion und Kunst eins auch in dem im Anschauen seines Werkes versunkenen Priester der Religion oder der Kunst, prophetisch sehen sie ihr Werk schon vollendet. In David's hohem Gesange: „Alle Welt lobe Gott — und die Sünde soll nicht mehr sein"; in Schiller's Nachklang: Diesen Kuss der ganzen Welt — und die Hölle sei nicht mehr; in Mozart's: Benedictus qui venis in nomine Domini — sind Gesang und tiefe Religiosität ein Unisono. Solche Verschmelzung ist nur möglich, weil für beide: Religion und Musik, die gleichen Vermögen in Thätigkeit kommen. Beide sprechen die Vernunft, die Phantasie und am meisten das Gefühl an. Logik und Mathematik erregen mehr die Denkkraft und Abstractionsgabe, die Moral mehr das Gewissen, die Geschichte mehr die Kritik an. Aber Religion und Musik sind die ersten Bildnerinnen des menschlichen Gemüthes gewesen und sind es für Millionen bis heute. Sie lassen demnach sich sehr leicht und sehr schnell mit einander verschwistern. Beide bedürfen zur Auffassung die mindeste Voraussetzung. Alle Wissenschaften haben Voraussetzungen, Apparate nöthig, zur Geschichtskenntniss ist Literatur, zur Sprachforschung Grammatik, zur Moral eine menschliche Gesellschaft nöthig. Zur Religion und Musik bedarf der Mensch nur seines Gefühlsvermögens. Darum finden wir sogar unter den sogenannten Wilden Züge tiefer

Religiosität, inniger Musikliebe, weil ihre ganze Religion und Musik unmittelbar der stillen Empfindung, der tiefen Gemüthsbildung entspringt. Empfindung, Gefühl, Gemüth sind das unmittelbar Menschliche im Menschen. Ja der Gelehrteste, vulgo Gebildetste, der ihrer mangelt (Stockgelehrte haben oft nur ein Minimum Gemüthlichkeit), wird nur mit Mühe und grossen Umwegen Ersatz dafür suchen, denn ihm mangelt das wahre Unmittelbare. Daher bei sonst Feingebildeten gar kein Sinn für Musik, dagegen bei anscheinend Rohen eine tiefe Empfänglichkeit dafür, wie die mythischen durch Orpheus Klänge gebändigten Löwen-Thracier und die poetischen Monostatos-Mohren beweisen. Wäre dieses nicht, wie weit müsste unser sogenanntes niederes Volk zurückbleiben! Der Schule frühe entzogen, vom Staate verlassen, der Literatur entfremdet, am geistigen und künstlerischen Genuss gehindert, an die Arbeit gebannt, — wären sie halbe Menschen nur, wenn nicht der Sinn, das Gemüth, die Empfindung ein Urgrund in ihnen wäre! Deshalb bei unüberbildeten Frauen so oft ein so feiner Sinn für das rechte Maass in Religion und Musik, dass die Männer darin ewige Schüler zartfühlender Frauen bleiben müssen. Daher fügt das Weib stets zum Religiösen das Schöne. Religion ohne Kunst ist unschön; ohne Musik kalt und blass, eine Halbheit. Die Religion will edle Formen, heilige Klänge in Wort und Ton; sie will nicht hinter den Vögeln der Luft und hinter den Lilien des Feldes zurückbleiben. Jesus hat sie mit seiner Religion in Beziehung gebracht, weil sie schön und religiös waren. Ist Religion ohne Kunst eine Halbheit, so ist vollends Kunst ohne Religion eine eitle Spielerei. Der Eine betet in der Kirche wegen der Lehre, der Andere wegen der Versammlung gleicher Geister, der Dritte wegen des heilig-sprechenden Orgelspiels. Ein Oratorium, das mir nur Kunst zu sein schiene, das mir nicht die Stimmen des Lebens und Liebens, die Mahnung der Busse und den Trost der Vergebung, die Posaune des Gerichts und der Vergeltung und die Hoffnung der Ewigkeit zuwehete, wäre ein armseliges Machwerk. Daher suchen beinahe alle Menschen, der Eine mehr unmittelbar religiös, der Andere mehr der Kunst hold, die Kirche, die Predigt, das Kirchen-Concert. Alle finden Alles. Suchet, so werdet ihr finden. Es muss aber auch der Staat Sorge tragen, dass Suchende finden können, er muss beide, Religion und Musik so vermählen, dass sie zu einem Stück und Wesen verschmelzen, nicht die eine die Herrin, die andere die Magd spielt, die nur hinterdrein geht. Thut er es nicht, so giebt er eines der fördersamsten Mittel der Gemüthsbildung des Volks aus den Händen. Einseitige Verstandesbildung des Volkes aber hat noch nie zum Segen der allgemeinen Ordnung geendet!

Also Beide: Religion und Musik vereinigen sich im Gemüth des Menschen, wie Eins in Eins, denn sie wecken ein und dasselbe Etwas und alle Religion kommt uns wie ein geistiges, gemüthliches, höchstes Kunstwerk vor und alle höchste Kunst ist heilig, religiös. Augenblicklich sind alle Menschen in der Kirche, in der Musikaufführung Eines Sinnes. Im Gefühl verschwinden beinahe alle Differenzen wie in nichts Anderem. Raisonnement, des Verstandes Schwert, trennt augenblicklich. Willst du verallgemeinern, vereinen, so benutze Gefühle! Ein Dichter sagte: dass Freude das Wunder der Einigung bewirke. Sie bewirkt es in der That, weil sie ein Gefühl ist. Die Trauer thut's aber aus eben dem Grunde auch. Buterwek schreibt das Wohlgefallen am Aesthetischen „dem Harmonirenden des allgemeinen Lebenssinnes" zu, wir glauben, dass auch die Religion darin ihr für uns Wohlgefälliges hat. Beide müssen gefallen, sie sprechen das allgemein Menschliche an und erregen Wirkungen, die in aller Menschen Herzen mehr oder minder vorbereitet sind. Wir werden still in der Kirche, wir lauschen im Concerte, wir freuen uns an beiden. Am Religiösen und Schönen müssen Alle Wohlgefallen empfinden.

Höchstens kann man gegen Religion und Kunst indifferent sein. Feindlich nie. Wenn ein Gemüth den Teufel (den Feind des Religiösen, das Symbol innerer Zerrissenheit, das Gegentheil des Guten) Gott und dem Schönen vorzöge — ein solches wäre krank, wäre wahnsinnig, wäre ausser der Menschheit. Die Teufel glauben auch an Gott, aber sie zittern! Beide sprechen zu uns in Bildern. Die Religion, kann und darf sie Gott nicht bilden, so nimmt sie doch Bilder für den Cultus und redet in Gleichnissen. Die Kunst, so weit sie waltet, spricht durch Bilder in irgend einer Form. Die Plastik in Marmor, die Malerei in Farben, die Poesie in Rede, die Musik in Wort und Ton. Die Musik ist die bilderreichste Kunst, die ganze Musik ist Bild. Bilder sind Surrogate für die Sache, die sie bilden. Weil wir nun die Religion, die Musik als solche, als Idee nicht schaubar machen können, so müssen wir sie in einer Weise in die Erscheinungswelt treten lassen. Wer Gott, wer die Kunst in ihrem wahren Sein schaute, müsste vergehen, d. h. aufhören Mensch zu sein und selbst eine Idee — etwas Unschaubares — werden.

Als eine zweite der Religion und der Musik inwohnende gemeinsame Eigenschaft und als weiterer Beweis für ihre Einheit gaben wir oben an: beide sind mystisch, d. h. sie gehören der tiefsten Innerlichkeit, dem Unerklärbaren an. Ihre Genesis ist tief, es ist die Genesis des Göttlichen im Menschen oder des Ewigen im Vergänglichen. Hier ist die Tiefe der Tiefe, wo alle Vorstellung, aller Begriff, alle Erkenntniss aufhört. Wir fragen beim Religiösen und bei der Musik nach gar keinem Zwecke, nicht nach Glückseligkeit. Wir erklären zwar Alles für zweckmässig, fragen aber dem Zwecke nicht mehr nach; wir lieben die Glückseligkeit, sind aber im Genuss der Religion und Kunst schon glückselig. Beide sind Selbstzwecke, Glückseligkeit an sich. Wir sind Bewunderung, Erstaunen, Schweigen. Es ist, wie wenn wir nicht mehr seien. Unwillkührlich sind wir im Schauen nur Auge, im Hören ganz Ohr, im Denken ganz Denken, im Versunkensein eben nur Versunkensein; wir sind nur eins, nur noch Gefühl in tiefster Tiefe. So warst du in deinem ersten aus dir gequollenen Gebet, und wenn es auch nur ein Gebetshauch gewesen wäre, so als du zum erstenmale von einem Werke der Tonkunst hingerissen wurdest! Wir merken in diesem Zustande, dass wir nichts wissen und kaum zum Wissen bestimmt seien, wir fühlen, dass es etwas Höheres und Tieferes gebe, wir sind der Unendlichkeit hingegeben, wir sind personifizirte Mystik geworden, Mystik des Gefühls, die das Unendliche in sich aufnehmen möchte.

(Schluss folgt.)

Berlin.

Königliche Oper.

Am 19. Januar, am Tage des Ordensfestes, fand die Aufführung des „Richard Löwenherz" von Gretry statt und zwar zum Benefiz und letzten Auftreten des Sängers Bader. Ueber letztern wird binnen Kurzem eine nähere Biographie in diesen Blättern erfolgen und beschränken wir uns für den heutigen Abend nur auf wenige Mittheilungen, besonders aber auf das erfreulichste Ereigniss, die Erscheinung unsers Königs und der Königin seit dem März zum erstenmal im Theater. Ein unendlicher Jubel empfing das geliebte Königspaar in den Hallen, welche der Königl. Muni-

fieenz so ausserordentlich viel verdanken. Die wehenden weissen Tücher aus allen Logen, das Anstimmen der Volkshymne, in die das Publikum unisono einstimmte, die aufrichtige ungeheuchelte Freude füllte manches Auge mit Thränen. Der König und die Königin dankten höchlich gerührt aus ihrer Loge dem Publikum. Möge nie der Tag erscheinen, wo Ereignisse wie die vorhergegangenen den Tempel der Kunst traurig veröden. — Die Oper selbst ist so reich an Schönheiten, wie wir sie vergebens in unsern neuern Werken suchen, so dass der Kunstfreund gewiss oft wiederholt, unserm Repertoir sie erhalten zu sehen wünscht. Die heutige Besetzung war eine so vortreffliche, als sie unsere Bühne darzubringen vermochte und fand in Margarethe: Fr. Köster, Fanny: Frl. Tuczek, Peter: Frl. Brexendorf, Richard: Hr. Pfister, William: Hr. Ziesche, Florestan: Hr. Böttcher, sehr tüchtige Repräsentanten. Hrn. Bader's Leistungen wurden mit der Nachsicht aufgenommen, die den grossen Künstler in ihm ehrte und erweckte der süsse Wohllaut seiner Stimme Reminiscenzen einer grossen Vergangenheit. Mit herzlichen Worten nahm der Künstler vom Publikum Abschied — der Abschied eines Mannes, der lange Zeit der Stolz unserer Bühne war. Dem Vernehmen nach hat der König dem Künstler das Prädicat als Königl. Kammersänger mit einem Gehalt von 800 Thlr. zu seiner Pension verliehen.

Es wird für unsere Leser nicht uninteressant sein, nachstehende Notizen, die wir dem Hrn. Prof. Rötscher verdanken, kennen zu lernen: „Von allen sechszehn Opern Grétry's hat sich nur „Richard Löwenherz" bis in die neueste Zeit durchgreifend erhalten. Die chronologische Folge der Grétry'schen Opern auf dem Berliner Theater ist diese: 1) „Das redende Bild" in 1 Akt von 1774–78 8mal. 2) „Zemire und Azor" in 4 Akten von 1778—1809 77mal. 3) „Die Freundschaft auf der Probe" in 2 Akten 1780 8mal. 4) „Der Hausfreund" in 3 Akten 1780—1781 6mal. 5) „Das Urtheil des Midas" in 3 Akten 1781—1796 18mal. 6) „Der Zauberspiegel" in 2 Akten 1781—1808 46mal. 7) „Das Missverständniss" in 3 Akten 1781—1782 8mal. 8) „Unverhofft kommt oft" in 3 Akten 1782 11mal. 9) „Die Samnitische Vermählungsfeier" in 3 Akten 1782—1791 9mal. 10) „Die beiden Geizigen" in 2 Akten 1784—1814 56mal. 11) „Richard Löwenherz" in 3 Akten 1790—1842 98mal. 12) „Aucassin und Nicolette" in 3 Akten 1790 3mal. 13) „Peter der Grosse" in 3 Akten 1794 4mal. 14) „Graf Albert" in 3 Akten 1799 1mal. 15) „Blaubart" in 3 Akten 1801—1844 16mal (und ausserdem noch 7mal im Königstädtischen Theater). 16) „Anakreon auf Samos" in 3 Akten 1809 3mal. Man sieht aus diesem Verzeichniss, wie glänzend im Ganzen die Erfolge der Grétry'schen Opern waren. „Richard Löwenherz" stellt sich, auch nach der Anzahl der Vorstellungen, welche diese Oper erlebt hat, als die durchgreifendste Schöpfung des Componisten dar. Die heutige Benefiz-Vorstellung des Hrn. Bader ist die 99ste Vorstellung des „Richard Löwenherz". Die erste Vorstellung dieser Oper fand am 9. Februar 1790 statt. Aus dem Personale, welches vor 59 Jahren dabei mitwirkte, leben noch zwei Mitglieder: Mad. Baranius, welche die Margarethe, und Fr. Hellmuth, später Mad. Müller, welche die Fanny spielte. Die Oper hat seit dem 11. November 1842 geruht. Damals sang Hr. Bader ebenfalls den Blondel. Zwei der bei dieser letzten Vorstellung thätigen Mitglieder hat der Tod seitdem abgerufen: Frl. Hedwig Schulz, welche die Fanny und den Komiker Wiehl, der eine kleine Rolle (einen Hochzeitbitter) darin spielte. In Kurzem wird die Oper also die 100ste Vorstellung erleben, da man dieselbe gewiss in Kurzem, mit veränderter Besetzung des Blondel, wiederholen wird.

Italienische Oper.

Im neuen Jahre hatte die italienische Oper Aussicht, ihr Personal auf einige Zeit von dem berühmten Lablache unterstützt zu sehen. Jedenfalls würde ein wenn auch nur kurzes Engagement eines so seltenen Künstlers von belebendem Einfluss auf die Oper gewesen sein. Das Publikum hätte von Neuem sein Augenmerk auf die fernliegende Kunstanstalt jenseits der Spree gerichtet. Allein die Beschlüsse Louis Bonaparte's, der, wie man sagt, die untergegangene italienische Oper zu Paris zur Hebung der Republik restauriren lässt, oder wer weiss, welche Ereignisse sind den eingeleiteten Unterhandlungen entgegengetreten. Lablache kommt nicht. Aber eine neue Prima Donna, eine Deutsche, Fräulein Emilia Dielitz, die freilich als Künstlerin in Italien aufgewachsen und erzogen, wird die Oper in einigen Gastrollen unterstützen, hoffentlich mit Erfolg, nach Allem, was uns bisher von der Künstlerin bekannt geworden. So wären denn die Nationalitäten Europa's zum Theil vertreten. Denn Signora Fodor ist Französin, Sygnora Normani (Miss Pingley) Engländerin, Signor Pons ein Spanier, Signora Dielitz eine Deutsche, die übrigen Mitglieder freilich italienischem Boden entsprossen.

Die in jüngster Zeit (am 20. d. M.) auf das Repertoir gebrachte Oper war Cimarosa's heimliche Ehe, jenes einst so beliebte und durch seine schöne Musik noch immer fesselnde Werk einer Schule, die für Gesang zu schreiben verstand, ohne sich auf die Trivialitäten der neuesten Kunstrichtung einzulassen. Die Aufführung fand, wie zu erwarten war, allgemeinen Beifall; sie durfte von vorn herein auf einen solchen rechnen, da die besten Mitglieder in derselben auftreten und der deutsche Chor nicht in Anspruch genommen wird. Den entschiedensten Preis trug Signor Rinaldini als Conte Robinsone davon. Seine Stimme machte sich in ihrer reinsten Färbung geltend und das Recitativ nebst dem Parlando, wodurch ein Künstler sogar ohne Stimme schon auf den günstigsten Erfolg rechnen könnte, wurden mit seltener Vollendung ausgeführt. Den Gesang unterstützte ein überaus gewandtes und geistreiches Spiel. Ihm am nächsten stand Sgr. Catalano, der Kaufmann, freilich durch seine Stimme, deren rauhe Töne zuweilen verletzen, nicht günstig wirkend, selbst im Spiel ohne die gehörige Feinheit, aber dennoch am lebendigsten in die Situation eingreifend, so dass diese beiden Charactere, was die lebendige Vergegenwärtigung der Action betrifft, sich sehr geschickt ergänzten. Hinsichtlich des Gesanges glänzten Signora Fodor und Signor Labocetta am allermeisten. Zarte Melodie, liebliche Coloratur waren mit einander im schönsten Wettstreit, während das Spiel Manches zu wünschen übrig liess. Signora Fodor zeichnete die Caroline viel zu unweiblich und übertrieben. Es schien, als ob sie es darauf angelegt hätte, eine Alltagsfigur zu repräsentiren, und das mochte dann auch die Veranlassung sein, dass Signor Labocetta sich, obgleich sentimentaler Liebesheld, etwas zu sehr in die Buffo-Familie versenkte, wenn er nämlich spielte. Signora Normani war eine edle Dame, vielleicht zu vornehm, und schlug so ganz aus der Art, nämlich aus der Familie. Aber eine noble Erscheinung fesselt überall. Darum fiel sie nicht auf und leistete als Sängerin höchst Erfreuliches. Die Fidalma, Signora Dogliotti, war gerade so weit belebt, wie es ihre Rolle erheischte, und sie übertraf in der Lösung ihrer Aufgabe mehr denn je unsre Erwartungen. Der Gesang ging ausserordentlich präcis; die Ensembles, vortrefflich einstudirt, verfehlten nicht ihre Wirkung, und da man fast ausschliesslich den Maassstab guter Gesangsleistung an die Oper legt, gehörte diese Aufführung wieder zu dem Besten, was die italienische Oper uns vorgeführt hat.

d. R.

Correspondenz.

New-York.

Das Virtuosenthum in Amerika.

Sie bemerkten ganz richtig, dass bei der grösseren Aufmerksamkeit, welche die vereinigten Staaten in ihrer politischen, commerziellen und socialen Gegenüberstellung in neuerer Zeit in Europa erregten, ein klarer und unpartheiischer Blick, in die artistischen Verhältnisse — mit besonderer Berücksichtigung des musikalischen Elementes — nicht uninteressant sein dürfte. Ich will demnach versuchen, Ihrem Wunsche — so ausführlich als es der beschränkte Raum Ihres bei uns sehr gelesenen Blattes erlaubt — zu entsprechen, und werde mir es um so mehr angelegen sein lassen, dieser Schilderung eine klare und unpartheiische Färbung zu geben, als ich bei meinem kurzen Ausflug nach Europa hinreichende Gelegenheit hatte, zu bemerken, dass eine bedeutende Anzahl ehrenwerther Musiker noch am Vorabend ihrer gänzlichen oder momentanen Auswanderung in die neue Welt — »das Künstler-Eldorado« wie man sie seit Fanny Elssler, Ole Bull und Henri Herz nennt — eine höchst unrichtige Idee von unseren musikalischen Zuständen haben.

Ich beschränke mich demnach für heute darauf, Sie bloss von den Resultaten zu unterrichten, welche dem Virtuosenthum bis jetzt in Amerika zu Theil geworden sind, und welche es in der Zukunft zu erwarten berechtigt ist — und behalte mir vor, auf die musikalische Capacität der Amerikaner, als Nation betrachtet, auf die Würdigung der Musik, unsere musikalischen Gesellschaften und Lehranstalten in der Folge zurückzukommen.

Es sind nun ungefähr sieben Jahre, als mein Fuss nach einer angenehmen Ueberfahrt den Boden der westlichen Welt zum ersten Male betrat und mein Auge den ersten amerikanischen Conzertzettel erblickte. Diesem Ersten folgte ein Zweiter, diesem Zweiten ein Dritter und, Gottlob, Letzter. Diese drei Conzerte wurden alle von Deutschen gegeben — einer Sängerin, die nicht übel godeln konnte, dem bekannten Cellospieler Knoop und einem gewissen Nagel, »erstem Violinisten irgend einer herzoglichen oder königlichen Kapelle. Da der Letztgenannte sein Abschiedskonzert gab, so entschloss ich mich, von einem Musikalienhändler, an den ich empfohlen war, eine Freikarte anzunehmen. Ich fand einen überfüllten Saal, eine Netto-Einnahme von wenigstens 1500 Dollars, stürmischen Beifall und einen Violin-Spieler, welcher seinen Platz als Solospieler eines mittelmässigen Stadt-Theater-Orchesters zur Genüge ausfüllen konnte. Diesem Abschieds-Conzerte waren ein Dutzend eben so ergiebiger Conzerte vorangegangen. Als ich über diese Theilnahme, deren sich in Europa nur eine anerkannte Celebrität erfreuen dürfte, meine Verwunderung ausdrückte, gab man mir als Ursache an, dass Herr Nagel, so mittelmässig er sei, der beste Violinist sei, den man je in Amerika gehört hatte, dass der Pietismus des Amerikaners das Theater als Satans feste Burg vermeide, and dass der Conzertsaal seiner musikalischen Neugierde — nicht Liebe — den einzigen Zufluchtsort darböte.

Diese Umstände und noch mehrere andere Lokal-Ursachen, die seitdem verschwunden sind, machten eine Reise nach Amerika, zu einer dem Conzertisten sehr viel versprechenden Unternehmung, und dieser Eindruck wusste sich in der europäischen Künstler-Welt sehr bald Eingang zu verschaffen. Die Folge davon war eine förmliche Auswanderungswuth, deren Vortrab Max Bohrer — das Centrum, Damoreau-Cinti, Castellan, Artot, Vieuxtemps, Ole Bull, Leopold de Meyer, und die Arrière-Garde Henri Herz, Sivori, Bochsa und Anna Beshop bildete — ohne einer Unzahl englischer Vokalisten, wie Russel, Wilson, Dempster, Phillips, Tampleton etc. zu erwähnen.

Max Bohrer ist, wie Sie wissen, ein tüchtiger Cellist, und als der Erste der später kommenden Künstler-Pleijade hatte er so ziemlich alle Chancen für sich; aber er hatte den grossen Fehler eigensinnig zu sein. Zu viel auf die Stärke seines Talentes rechnend, gab er den Einflüsterungen wohlmeinender Freunde kein Gehör. Er fuhr fort, seine Conzerte auf eine dem Lande nicht eigenthümliche Weise zu arrangiren, sich von nicht beliebten Individuen darin unterstützen zu lassen, und lange Stücke zu spielen, an welchen der Amerikaner in seiner musikalischen Unerfahrenheit keinen Geschmack finden konnte. Er hat es sich demnach selbst zuzuschreiben, dass er ohne Gewinn zurückkehrte, und dieses Dank seiner gewagten Reise nach Mexico.

Kaum hatte Bohrer Amerika verlassen, so folgten ihm unmittelbar Artot, Vieuxtemps und Ole Bull. Hätte schon die Ankunft eines dieser — wenn nicht dem gesammten Publikum, doch wenigstens dem musikalischen Theile nicht unbekannten Künstler, Sensation erregt, so steigerte sie noch das gleichzeitige Eintreffen aller Drei. Unter diesen hatte Artot mit den grössten Schwierigkeiten zu kämpfen. Er hatte in England kein Glück gemacht, und war demnach dem Amerikaner, der eigentlich die Dollars besitzt, und leider nur durch die englische Brille sieht, und von dorten seine Eindrücke nimmt, am wenigsten bekannt. Seine Vereinigung mit Madame Damoreau, auf die er sehr zu rechnen schien, wirkte eher gegen als für ihn. Der Amerikaner zieht englische Balladen und eine jugendliche Stimme allen Bravour-Arien und der vollkommensten Kehlenfertigkeit vor. Daher gefiel Damoreau — ohnehin schon etwas passé — nicht, und man vermisste die alten — „jungen englischen Lieblinge in den Artot'schen Soirèen. Vieuxtemps hatte in dieser Hinsicht, durch seine anerkannte englische Reputation, schon leichteres Spiel. Uebrigens schadete ihm noch das raffinirte Savoir-Faire Ole Bull's und seines Freundes Schuberth, am Meisten aber, die diktatorisch ausgesprochene Bewunderung der für ihn so günstig gestimmten französischen Clique, und deren schonungslosen Anfeindung seines glücklicheren Rivalen. Einige Tausend Dollars hat ihm jedoch seine Reise eingetragen.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Berlin. Der pensionirte Hof-Opernsänger Carl Blum hat den Rothen Adler-Orden 4ter Klasse erhalten.

— Von der Königl. Bühne ist die Oper Halévy's: „das Thal von Andorra" angenommen und wird Mitte März zur Aufführung kommen.

Breslau. Die Hof-Musikalien-Handlung von Bote & Bock in Berlin bereitet, wie wir erfahren, eine Ausgabe zweier Cantaten von J. S. Bach in Partitur vor, auf die wir aus mehrfachen Gründen aufmerksam machen möchten. Zunächst ist es überhaupt erfreulich, dass wieder einmal ein Schritt geschieht, um einen der grössten deutschen Künstler, der in seiner Sphäre eine eben solche Kunst-Offenbarung ist, wie Mozart und Beethoven in der ihrigen, seiner eignen Nation bekannter zu machen, als er leider bis jetzt — fast ein Jahrhundert nach seinem Tode — gewesen ist. Wir wissen wohl, dass die Achtung vor seinem Namen in der letzten Zeit zugenommen hat; aber, täuschen wir uns nicht, so ist dies noch lange nicht jene Bewunderung aus Liebe, die den Künstler und seine Werke im innersten Herzen erfasst und dem eignen Gemüthe verwandt fühlt, sondern zum grössern Theil eigentlich nur ein tiefer Respect vor der immensen Gelehrsamkeit Bach's, die vor und nach ihm unerreicht geblieben ist. Der geniale Tondichter Bach ist in Deutschland selbst unter den Musikern bei weitem nicht nach Verdienst bekannt, und kann

es nicht eher werden, als bis der grosse Vorrath gerade derjenigen Werke, in welchen unsrer Meinung nach der Kern seiner Seele am klarsten dargelegt ist, veröffentlicht sein wird. Diese Werke sind seine Cantaten; aus ihnen erst wird man den unermesslichen poetischen Reichthum Bach's kennen und den Componisten lieben lernen, und erst diese Liebe kann die Kenntniss desselben für die Entwicklung der Kunst in unserer Zeit wahrhaft fruchtbar machen. So möchten wir dringend wünschen, dass die zu erwartende Ausgabe nicht vereinzelt bleibe, sondern zu einer vollständigen Sammlung aller Bach'schen Cantaten führe. Sodann aber müssen wir die Wahl der jetzt erscheinenden 2 Cantaten gerade eine sehr glückliche nennen. Sie sind die ersten beiden aus einem Cyclus von 6, die für die Weihnachtszeit bestimmt und von Bach selbst Oratorium benannt sind, ohne dass sie jedoch alle zusammen ein geschlossnes Ganze ausmachten; vielmehr kann jede für sich allein bestehen und Bach hat sie auch in der That für die einzelnen Sonn- und Festtage der Weihnachtszeit bestimmt, jedenfalls auch so aufgeführt. Besonders leicht bilden die zwei ersten zusammen ein Ganzes. Sie sind bisher nur von der Breslauer Sing-Akademie zur Aufführung gebracht worden, von dieser aber mehrmals, und bei jeder Wiederholung mit gleich regem Interesse der Ausführenden, wie mit gleich glücklicher Wirkung auf den Zuhörerkreis. Es ist nicht zu zweifeln, dass auch anderwärts die sinnige Anordnung, die Frische und Anmuth und der bei aller gelehrten Ausarbeitung vorherrschende melodische Reiz dieser Compositionen viele Freunde auch unter den Laien gewinnen wird. Ueber Einzelnes verweisen wir auf die Schrift von Mosewius: „J. S. Bach in seinen Kirchen-Cantaten und Choral-Gesängen", Berlin bei Trautwein, S. 11, 24, 27, wo auch Beispiele gegeben sind. Derselbe verdiente Kenner Bach's hat die Besorgung der Ausgabe übernommen; man kann also der Zuverlässigkeit und Correctheit sicher sein. *Dr. Baumgart.*

Frankfurt a. O. Vor einiger Zeit wurde hier ein Conzert zum Besten der deutschen Flotte veranstaltet, das sich durch geschmackvolle Wahl der Musikstücke, besonders aber durch Aufführung eines neuen Werkes unsers Dirigenten G. Vierling auszeichnete. Es ist darüber in keiner Zeitung ein Bericht gewesen, und so wird diese Notiz, obwohl sie etwas spät kommt — doch in der musikalischen Zeitung eine Stelle finden, damit man uns Frankfurtern nicht nachsagt, dass wir die Werke einheimischer Künstler wohl mit Vergnügen hören, aber wenig dafür sorgen, dass ihre Leistungen zur Kenntniss des grossen Publikums gelangen. Wir hörten diesmal: Die Ouverture zu Olympia, einen Chor aus der Vestalin, Duett aus den Hugenotten, eine zum Shakespear'schen Drama »Romeo und Julia« von Vierling componirte Ouvertüre, und das erste Finale aus Don Juan. Für die Frankfurter Kräfte war die Ausführung eine ausgezeichnete; Alles ging mit Sauberkeit und Präcision. Besonders war man auf das neue Werk von Vierling gespannt, von dem man in engerem Kreise manch geistvolles Musikstück kennen gelernt hatte. Man kann ihm zu dieser Composition nur Glück wünschen. Sie erhebt sich weit über das Maass einer gewöhnlichen »Concertouvertüre,« und ist voll eigenthümlichem Schwung und scharfer Zeichnung der Gedanken. Wie die von Mendelssohn zum Sommernachts-Traum jenes phantastische Drama in einem musikalischen Zauberbild vor das Auge der Seele führt, so ist hier die schwierige Aufgabe gelöst, nicht nur allgemein in die Stimmung des Trauer-Spiels einzuleiten, sondern den Inhalt jenes herrlichen Stückes selbst — die süsse Gluth der Liebe, die wilden unbändigen Leidenschaften, Hass — Rache und Versöhnung — wie sich Alles wundervoll in einander drängt, in ein Gemälde zu bringen, das, so viel seine Besonderheiten sich auch geltend machen, die Einheit des Ganzen glücklich bewahrt. Die jungen Künstler in unserm Zeitalter der Epigonen sind in einer doppelten Gefahr: wollen sie originell sein, so verlieren sie leicht im Irrgarten der Phantasie den leitenden Faden der Ariadne, und halten sie sich streng an die klassische Form, so kommt ihnen mit der Form der allbekannte Inhalt der Klassiker in die Feder. Beide Klippen sind hier gemieden. Man fühlt, dass der Componist sich an den Brüsten der grossen Meister genährt, dass er die Tiefe ihres Gemüths, die Consequenz ihrer Gedankenbildung, die Kraft der Gegensätze, den innigen Zusammenhang einer organischen Form mit dem musikalischen Inhalt in sich aufgenommen hat, ohne die eigene Selbstständigkeit aufzugeben. Möge er auf diesem Wege fortschreiten; er führt zu künstlerischer Durchbildung und innerer Wahrheit, und möchte das Werk, das grossen Beifall fand, auch in Berlin zu Gehör gebracht werden, in Berlin, wo jetzt das junge Talent herangezogen und gepflegt wird und wo die Künstler selbst, denen am Fortschritt gelegen, sich zu diesem Zwecke eng und thatkräftig aneinander schliessen. *R.*

Magdeburg. Die Geschwister Neruda haben 2 Mal im Theater, dann noch in Privat-Concerten gespielt. Sie sind in den letztern reich beschenkt worden.

Hamburg. Hr. Baison, Mitdirector des Hamburger Theaters, ist am 13. d. M. gestorben.

— Am Stadttheater ist in Vorbereitung die Oper: „Maritana" von Wallace (Text nach „Graf Irun").

Feuilleton.

Dass die Engländer ihrer Herrscherfamilie im höchsten Grade zugethan sind, ist bekannt, sie übertreiben sogar bisweilen ihre loyalen Gesinnungen oder gehen sie zu unpassender Zeit zu erkennen. So erschien bei dem grossen Musikfeste in Norwich, das vor Kurzem abgehalten wurde, der Herzog von Cambridge mitten in der Aufführung einer Beethoven'schen Symphonie und zwar im zweiten Theile derselben. Sowie er eintrat, wurde die Symphonie unterbrochen, das Orchester begann das: „*Rule Britania*" zu spielen, die Anwesenden riefen Hurrah und der Herzog verbeugte sich. Als dann das Nationallied zu Ende war und der Herzog sich gesetzt hatte, spielte das Orchester die Symphonie weiter, wo sie unterbrochen worden war! Den Herzog von Cambridge in Ehren, aber — Beethoven auch, der sich gewiss bei dieser Misshandlung einer seiner Schöpfungen im Grabe umgewendet hat. *Signale.*

Merkwürdig. Eine Dame soll dem kürzlich in Leipzig gestorbenen Musikhändler Robert Friese propbezeit haben, dass er einst mit seinem Freund Robert Blum in ein und demselben Jahre sterben würde; und richtig, am selben Tage, wo Blum in Wien erschossen wurde, starb Friese in Leipzig, betrauert von Allen, welche ihn stets nur als die personificirte Liebenswürdigkeit und Gefälligkeit kennen lernten. Er war bekanntlich Verleger der Neuen Zeitschrift für Musik.

Im Leipziger Tageblatte besorgte vor einigen Jahren ein junger Mann das Recensiren über Oper und Concerte, der in einer seiner Kritiken — es war die letzte — viel von *S-dur* sprach; wir erhielten vor einigen Tagen als ein hübsches Seitenstück ein Referat, in welchem das Violoncello als überwundener Standpunkt figurirt, der Verfasser schreibt „Schello".

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Charles Voss

sämmtliche Compositionen
im Verlage von
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin und Breslau.

A. Für Pianoforte.

	Sgr.
Rondo apassionato. Oe. 1. in *Gm.*	20
Rondo brillant et facile. Oe. 5. in *A.* Nouv. Edit.	15
Variations de bravoure sur un motif favori de l'Opéra: le Pirate de Bellini. Oe. 6. in *D.* Nouv. Edit.	20
Prémier Divertissement brill. Oe. 7. in *Es.* Nouv. Edit.	10
Bertha-Walzer. Op. 8. in *E.* Nouv. Edit.	10
Second Divertissement brill. Oe. 16. in *B.* Nouv. Edit.	10
Fantaisie, Variations brillantes et Rondeau sur un motif favori du Prince-Royal d'Hannovre. Oe. 30. in *G.*	20
Deux Rondinos brill., doigtés avec exactitude. Oe. 31.	15
Grande Fantaisie sur Norma de Bellini. Oe. 32. in *G.*	1 thlr. 5
Fantaisie de Concert sur des motifs de l'Opéra: Das Nachtlager in Granada. Oe. 34. in *A.*	15
Verlornes Glück. Fantasiestück. Op. 35. in *Dm.* Nouv. Edit.	20
„Ne m'oubliez pas", Rhapsodie. Oe. 36. in *D.*	10
Choeur de la Norma. Improvisation. Oe. 41. in *As.*	15
Douleur et Joie. Romance mélancolique et Allegro giojoso. Oe. 42. in *Gm.* u. *B.*	17½
„Je ne pense qu'à toi", Rhapsodie. Oe. 43. in *G.*	10
Der Geliebten. Klänge aus der Ferne. Romance. Op. 45. in *Am.*	10
La dernière plainte d'une jeune Amante. Chant. Oe. 49. in *Gm.*	10
Le Gondolier. Barcarole vénitienne. Oe. 50. in G.	25
Transcriptions. Oe. 51.:	
No. 1. Elégie de W. Ernst in *Cm.*	10
No. 2. Le Carneval de Venise d'après Paganini. Capriccio brill. in *A.*	15
No. 3. Adélaide de L. van Beethoven in *B.*	20
No. 4. Cracovienne favorite en forme d'un Rondeau élégant in *D.*	15
No. 5. Chanson favori de Tiehsen in *F.*	15
No. 6. Grande Marche héroique (Kriegers Lust) de Jos. Gung'l in *H.*	15
Une fleur pour toi. Romance. Oe. 57. in *G.*	12½
Tarantelle. Oe. 58. in *Gm.*	15
Petit Nécessaire musical. 6 Amusemens élégans. Oe. 60.	
No. 1. La Polonaise.	15
No. 2. La Polka.	12½
No. 3. La Mazourka.	12½
No. 4. La Fantaisie. Sur: la Muette de Portici.	15
No. 5. Le Rondeau.	15
No. 6. Les Variations. Sur: les 4 fils d'Aymon.	15
Sérénade. Oe. 61. in *Des.*	22½
Un soir au Chateau rouge à Paris. Polka brill. Oe. 62. in *A.*	12½
Grand Mélodie célèbre des Huguenots de Meyerbeer, variée. Oe. 64.	25
Hommage aux Graces:	
Esmeralda. Mélodie Espagnole. Oe. 65. No. 1. in *Am.*	15
Olga. Mélodie russe. Oe. 65. No. 2. in *Dm.*	20
La Force et la Douceur. Galop de bravour entremêlé d'une Mélodie expressive. Oe. 74. in *Des.*	20
Régards d'amour. Mélodie. Oe. 76. in *G.*	15
Grande Fantaisie sur: Belisario et Elisire d'amore, Opéras de Donizetti. Oe. 77. in *As.*	1 thlr. 5
Le Tourbillon. Etude caracteristique. Oe. 90.	15
„Siehst du dort die Wolken eilen", Lied von Kressner. Paraphrase. Op. 91.	15
Reminiscences de Zampa et Fra Diavolo. Fantaisie-Variations. Oe. 93.	1 thlr. —

Oeuvres à 4 mains par F. Mockwitz:

1. Fantaisie de Concert sur l'Opéra: Das Nachtlager von Granada. Op. 34. in *A.*	1 thlr. —
2. Klänge aus der Ferne. Romance. Op. 45. in *Am.*	15
3. Une fleur pour toi. Romance. Oe. 57. in *G.*	15
4. Sérénade. Oe. 61. in *Des.*	25

B. Für Violine mit Pianoforte.

	Sgr.
Sentiments romantiques. Morceau de Salon. Oe. 78.	20
Deux Romances: la dernière plainte d'une jeune Amante, Klänge aus der Ferne, transcrites par Ch. Riefstahl.	20

C. Für Gesang mit Pianoforte.

	Sgr.
Album-Blatt. Abendgrüssen, „Dämmrung wallt so still herüber" (für Sopran oder Tenor). Op. 40*a*.	2½
Romanze, „Das wahre Glück ist nur bei dir" (für Mezzo-Sopran oder Bariton). Op. 48*a*.	7½
Gebet der Liebe, „Du Ewiger den ich glaube", für eine tiefere weibliche Stimme. Op. 48*b*.	10
4 Lieder (für Sopran oder Tenor). Op. 53. Enth.: Lied. „Ich stand in dunklen Träumen". — Lied. „Ich hab' im Traum geweinet." — Ewige Nähe. „Heller ward mein inneres Leben". — Das Posthorn. „Das Posthorn schmettert".	15

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock** (**G. Bock**, Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 5. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. **31. Januar 1849.**

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Die Kirchenmusik und die Kirche. — Berlin (Königl. u. italienische Oper, Concerte). — Correspondenz. — Nachrichten. — Feuilleton. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Die Kirchenmusik und die Kirche.

Von einem Geistlichen.

(Schluss.)

Religion und Musik sind endlich drittens beide ideal, dadurch innig verwandt und zur innigsten Vereinigung prädestinirt.

Idee nennen wir diejenige Vorstellung, welche aus Vernunft und Phantasie zusammengesetzt ist, ein Bild im Begriffe, undefinirbar, weil unerschöpflich. Idee ist der Maassstab, von dem wir ausgehen in unserem Urtheil über wahr oder unwahr, gut oder böse, schön oder unschön, vollkommen oder unvollkommen. Die Idee ist das, was wir immerfort und überall, in uns und ausser uns an Allem suchen und nicht finden, das wovon wir sagen, es müsse sein, obschon es nirgends für uns erscheint. So haben wir Ideen der Liebe, der Freundschaft, des häuslichen Lebens; so eine Idee von einem Lehrer, Arzt, Künstler; und eben so eine Idee von Religion und Kunst und deren Ausdruck. Wir haben eine Idee sogar von der Harmonie aller Dinge — von Gott. Zwar hat kein Auge sie gesehen, die Idee; jeder möchte sie aber sehen, sie ist im menschlichen Gemüthe und wird empfunden. Nur was sich der Idee nähert, befriedigt uns. Ueber sie hinaus kann nichts. Nichts macht uns aber auch über uns und Andere so unzufrieden, als sie, wenn wir ihr nicht nahe kommen können. Wir haben, wie gesagt, keinen anderen vollkommenen Maassstab, als sie. Uns selbst können wir an die Religion, an die Musik nicht setzen, wir müssen sie an uns setzen, denn wir sind das Unvollkommene und können das Vollkommene nicht an uns messen, sondern umgekehrt; wir dürfen nicht von der Religion, der Musik auf Gott, sondern umgekehrt schliessen. Man kann nicht von der Wirkung auf die Ursache schliessen, weil die Ursache ewig fortarbeitet.

Die Idee der Religion und Kunst ist in jedem Menschen, sie muss nur zum Bewusstsein, zur Klarheit gebracht werden. Nur nach einer Idee kann der Religiöse sprechen; der Künstler, der nicht nach einer Idee bauete, malte, dichtete, componirte, dessen Thun wäre gehaltlos. Als verwirklichte Idee trat Jesus in unsere Welt ein, als Idee lebt die hehre Kunst mit ihren Wundern. Alles Sein, alle Wahrheit wirkt ideal auf ideale Wesen, sei es durch Propheten und Apostel, sei es durch des Bildhauers Statue oder durch des Tondichters Werk. Das Reich Gottes, das Reich des Schönen ist inwendig. Schon das Kind offenbart bisweilen durch Fragen, dass Ideen für Religion und Kunst in ihm leben und es hebt damit oft auch veraltetete Eltern, bringt welk gewordene Lehrer wieder zur Jugendfrische, denn die Idee ist immer jung, erhält und macht wieder jung, wenn auch die tägliche Wirklichkeit während der Verwirklichung einer Idee den Priester der Religion oder der Kunst um Wochen und Monate älter macht. Moses, von einer Idee getragen, war im höchsten Alter noch Jüngling; Columbus war jung durch seine Idee bis zum Tode. Die Ideen sind wie Gott. Tausend Jahre sind vor ihnen wie eine Nachtwache und hunderttausend wie ein Morgentraum und wenn Himmel und Erde vergehen, so vergehen doch sie nicht. So sind Ideen, so sind die idealen Reiche der Religion, der Musik. Welche Ideen können aber eben mehr erfrischen, begeistern, verjüngen, als die Religion und die Musik?

Die Ideen sind jedoch, weil sie ideal, d. h. unsichtbar und in ihrer Vollkommenheit (an sich) undarstellbar sind, nicht etwa ein Nichtreales. Sie sind real, objectiv, das Ge-

wisseste, und wir können eher den Sinnen, als ihnen untreu werden, eher die Welt als sie preisgeben, denn sie sind wir selber. Sie sind in uns. Religion und Musik kündigen es uns an; sie sind in uns gekommen von oben her, von wo alle guten Gaben kommen. Jenes Oben ist selbst eine Idee, ein Produkt der Vernunft und der Phantasie. Ideen sind wie Geister, man kann mit ihnen, obwohl man sie nicht sieht, umgehen. Sie sind die Geister unseres Gemüths, still, verborgen, immer wirksam, wie der Heerd des Vesuv immer heiss, doch brechen sie nur dann und wann, wenn er erwacht, lodernd empor, heller als der Tag. Darum ist der Mensch (der ideale, ideenerfüllte) selbst eine personificirte Idee. Wer nach Verwirklichung einer Idee in der Kirche, in der Schule, in der Kunst, im Staate strebt, ist eine Idee in Person.

So sind also Religion und Musik allgemeine, mystische Ideen, d. h. wir können sie nicht selbst, sondern nur Aeusserungen von ihnen, unvollkommen anzuschauen, — als Ganzes innerlich können sie nur empfunden werden. Beide aber, Religion und Musik, verschmelzen in Ein Göttliches, sie stehen allezeit vor dem Angesichte Gottes, wie vor unserm innern Auge. Erst, wenn wir bei ihnen angelangt sind, sind wir ruhig, freudig, Harmonie. Was sollen wir nun aber billig erwarten? Sie beruhen auf gemeinschaftlicher Basis an sich, im Menschengeiste, sind verbunden in den Culten aller Nationen aller Zeiten in irgend einem Maasse, sollen sie es nicht in vollkommenem Maasse, in der höchsten Potenz werden? Gewiss! Daher erwarten wir, müssen wir erwarten eine neue, grossartige Verschmelzung Beider, einen neuen Standpunkt, einen grossartigen Bau aus edler Verknüpfung wie von Gold und Edelsteinen. Wir erwarten jetzt Alles neu, wie einst einen neuen Himmel und eine neue Erde, so jetzt einen neuen Staat, eine neue Schule — wir erwarten eine neue Kirche mit neuer Kirchenmusik, neue Verschmelzung in eins, nicht ausschliesslich dürftigen Choralgesang, welcher das Minimum ist. Neu soll Alles sein? Gar keine Fortsetzung des Alten? Am Alten ist viel Gutes, Grosses, Bleibendes, Ewiges, Ideewahres. Das bleibt ewig jung und neu. Also das gute Alte bleibt. Aber neu sei einmal die Vereinigung, neu seien aber auch die Schöpfungen, neuen Formen, welche die Reorganisation der Kirche schaffen muss, angepasst. Nichts Abstractes, für sich Gedachtes, sondern als Theil eines Ganzen, als Theil des gottesdienstlichen Organismus, aber als würdiger Theil, gross, vollkommen, unsterblich. Wenn die Sünde, das Böse, die Unvollkommenheit in der Welt aufhört, dann fängt die ideale Geschichte an. Wenn die Kirche als Idee wird realisirt sein, wird in ihr Alles ideal sein. Der Blick zu dem, was noch nicht ist, ist ein Paradies. Wir müssen es erobern; aus dem alten trieb uns der Cherub, in das neue fechten wir uns hinein. Die Annäherung zu so idealem Standpunkte ist beständige Pflicht; wir haben die Ideen von Religion und Musik in uns, ureingeboren, nicht hineingepflanzt; in einander unzertrennt; so ist die Wiedergabe derselben nicht minder Pflicht. Am Anfange war Gott — das Wort. Das Wort war das, worin der ewige Geist, als Schöpfer, sich gegenständlich wurde, aus sich heraus, sich gegenüber trat — so muss das, was wir harmonisch in uns selbst tragen und was als Harmonie in uns und auf uns wirkt, harmonisch auch aus uns heraustreten und so muss durch die Zurückwirkung dieser Ausstrahlung die belebteste Wechselwirkung sich erzeugen.

Dem steht aber auch nichts entgegen. Die strenge Standessonderung zwischen Geistlichen und Musikern muss durch die Bildung beider ausgeglichen werden. Beide Stände, welche, wenngleich beide Priester der Religion und der Kunst in unserem Sinne, doch durch die Ausbildung vorzugsweise von einer Seite der beiden Ideale, weit auseinanderstehen, müssen sich zum grossen Zwecke nähern. Geistliche müssen sich mit der Kenntniss der Kirchenmusik und ihrer Geschichte vertrauter machen, Musiker ein wenig der dogmatischen Entwickelung der Lehre nachforschen, damit Geistliche und Componisten geistlicher Musiken sich nicht von vornherein durch gegenseitigen Vorwurf der Laienschaft einander entfremden, dann können beide vereint Maass, Zeit, Zweck, Ort, Gewicht, Wesen der Kirchenmusik in ihrer Stellung zum regelmässigen öffentlichen Gottesdienste dem Kirchenregimente zur Verwirklichung aufstellen. — Es steht dem aber auch weder der Begriff der Religion im Allgemeinen, noch die Grundidee des Christenthums, noch selbst das Princip des Protestantismus entgegen.

Hierüber noch folgende Bemerkungen.

Weil die heidnischen Religionen aller Kunst und der Musik holder gewesen sind und man dem Katholicismus in seiner Kunstliebe Rückkehr in das Heidenthum vorwarf, so hat man in der Wiederaufnahme derselben in den protestantischen Gottesdienst Rückfälle in beide sehen wollen und die Aengstlichkeit der ersten Jahrhunderte des Christenthums nachgeahmt. Die ersten Christen waren sehr langsam und sparsam im Aufnehmen der Kunst in ihre Kirchen. Man warf ihnen Kunstfeindschaft vor, sie trugen den Vorwurf lieber, als dass sie in den Gräcismus hätten zurückfallen wollen. Bald verfiel man seit Constantin dem Grossen in das andere Extrem und wirklich drohte der durch ihn angeordnete Kirchenprunk der Einfachheit des Christenthums grosse Gefahr. Die Kirche füllte sich mit Bildern aller Art. Die Opposition erwachte mit dem Beil in der Hand und die Bilderstürmerei fing an. Die Bilder siegten. Um so ärger trieben es die Bilderstürmer zur Reformationszeit. Da fiel manches herrliche Bild und loderte in Scheiterhaufen auf. Aehnlich ging es mit der Kirchenmusik, doch gab's hier nichts zu verbrennen, es hatte auch keine solche Noth, weil die Idololatrie nicht zu fürchten war. Dennoch fixirte sich eine Hauptunterscheidung der sich bildenden Confessionen in dem Unterschiede der Anwendung der Künste und die Kirchen sind darob je nach der Ansicht vom Werthe der Kunst gelobt oder getadelt worden, die eine als sinnlich aber warm, die andere als geistig aber kalt. Während die katholische Kirche alle Künste reichlich zur Anschauung des Göttlichen verwendet, hat die protestantische ausser der Musik nur wenig Kunst geduldet. Die Musik, die Anfangs und länger noch Instrumentalmusik war, musste auch verklingen und der Orgel mit dem Liede den Platz allein überlassen. Die Reformirten haben den einfachsten, kältesten Gottesdienst. Einzelne protestantische Secten hassen selbst die Orgel, das Lied, ja den schönen Vortrag. Sie wollen nur Geist sein und können es doch nicht mehr sein als Andere. So stehen die Extreme. Diese aber, meinen wir, verstehen nicht einmal das Alte Testament, welches Geschichte der Kunst, der Religion, der Poesie, der Musik ist, weswegen die Juden ewig für dasselbe begeistert bleiben werden, — geschweige das Christenthum. Der Geber aller Kunst selbst will doch nicht in Höhlen oder Ställen allein gepriesen sein. Christus selbst lehrte auf dem Berge, am See, auf dem Felde, aber jedesmal besuchte er den majestätischen Tempel zu Jerusalem. Allerdings, sagte er, müsse er fallen, aber nicht um der Kunst, sondern um der Herzenshärtigkeit der Juden willen. Nur das Zuviel von Kunst, Kunstgepränge, theatralischer Pomp, Alles, was dem Wesen, der Lehre nachtheilig sein würde, verwirft die Zartheit des Evangeliums, es fordert einen durch seine Hoheit geheiligten Geschmack und dass man nicht zu leichtfertig mit der Religion vereinige, was nicht eines Wesens, Spross aus einer Wurzel mit ihr ist. Dass zu diesem Bedenklichen die heilige Musik nicht gehöre, hat die obige Auseinandersetzung erwiesen und wird hier als der Zustimmung gewiss nur angedeutet.

Der Mittelpunkt des katholischen Gottesdienstes ist die Messe. Nach der Ansicht der katholischen Kirche, das

ganze Leben des Christen in die Berührung durch heilige Gebräuche zu ziehen, hat sie vorzüglich die Messe damit angefüllt. Hier ist der Heerd auch der Kirchenmusik. Aus der verpönten Messe ist unsere Liturgie entstanden, und noch mehr, die römische Kirche leitet den Ursprung des ganzen Messritus bis in die apostolische Zeit zurück, also durch die noch verpöntere Tradition unter Sanction der kirchlichen Autorität ausgebildet. Messe, Tradition — Schreckbilder genug, die Liturgie, die bis heut noch bei Vielen im Verruf ist, auf das Aeusserste zu vereinfachen. Aus dieser übertriebenen Furcht hat man denn auch gleich im Reformationszeitalter das Kind zugleich mit dem Bade ausgeschüttet und was der gesunde Luther und später die grossen Bach's noch gerettet, ist in den Aufklärungs- und Indifferenzperioden vollends darauf gegangen. Die Wiederaufnahme von einigen Kyrie's, Sanctus, Hallelujah's in neuster Zeit, in denen die Kirchenmusik zu einem armseligen Schattenbilde zusammengeschrumpft ist, hat endlich den Wiedereintritt der Kirchenmusik in ihr ursprüngliches Recht noch weiter hinausgeschoben. Durch diese Austreibung der Musik aus der Kirche hat man aber eines der grössten Mittel auf den Gemüthsmenschen eingebüsst. Dadurch hat man bewirkt, dass so mancher sinnige Protestant in Italien durch die tiefere Macht der Andacht in den solennen Messen zum Uebertritt bewogen. Die protestantische Kirche hat zweifelsohne, indem sie ihrer Natur nach alles Gottesdienstliche mit der Einfachheit des Gedankens verknüpfen wollte und musste, die zahllosen mechanischen Ceremonieen des Katholicismus und die Kirchenmusik in eine Kategorie gestellt. Sie muss alles zurückweisen, was den Zusammenhang mit dem Gedanken nicht nachweisen kann, die geistliche Musik ist aber nichts Gedankenloses. Und doch kann die protestantische Kirche selbst der Ceremonieen nicht entbehren. Selbst die sonntäglich gleiche Liturgie wird zur Ceremonie, die leicht zum gedankenlosen Anhören stimmt, ja selbst das unübertrefflichste aller Gebete, das Vaterunser, wird oft gedankenlos und mechanisch gesprochen und angehört. Wo wäre da die Grenze. Wenn aber die Liturgie sonntäglich ein frisches, lebendiges, bewegliches Element erhielte, so würde sie und mit ihr der ganze Gottesdienst an Reiz gewinnen. Das einzige Mittel dazu ist die Kirchenmusik, hier ist der ihr ursprünglich zugehörende Ort. Sagt die protestantische Kirche, in ihr erhalte der Gottesdienst die umgekehrte Stellung, so dass nicht das Ceremonielle, sondern das Doctrinelle überwiegen müsse, und keine Handlung vorgenommen werden dürfe ohne das belehrende Wort, so erhält durch diese Wahrheit die Kirchenmusik einen neuen Stützpunkt, denn sie hat das Wort und noch mehr den Ton dazu. Es mag die grosse Freude der Reformation darüber, dass das so lange entbehrte und vernachlässigte Wort in der theuren Muttersprache der Hauptbestandtheil des öffentlichen Gottesdienstes wurde, sie bewogen haben, selbst das Gute der Gegenpartei fallen zu lassen. Alle Kirchenmusik war lateinisch, die neuen Lutherlieder deutsch: Die Predigt mit ihrem stets neuen, mannigfaltigen Inhalte stand dem alten Ceremonienkram zu siegreich gegenüber, als dass sie darüber nicht selbst die Musik gern geopfert haben sollten. Dass nun die andere Gefahr eintreten würde, dass nunmehr der Gottesdienst ganz von der Persönlichkeit des Geistlichen abhängig ward, so dass oft Manche gar keine Religion zu haben scheinen, wenn sie nicht diesen oder jenen bestimmten Prediger hören können; dass nun manche Prediger sich selbst, ihre Weisheit predigten, statt der Kirchenlehre, das ahnten sie nicht. Wo bleibt aber die Erbauung da, wo nur ein Geistlicher ist, und er kann schlechterdings mich nicht erbauen? Eine unausfüllbare Kluft trennt mich von ihm! Das wäre doch ein Nachtheil, der jenem mit dem mechanischen Cultus der römischen Kirche verbundenen ziemlich die Wage hielte. Hier könnte die Musik wohl einigermaassen ersetzen, was der Geistliche nicht leisten kann — die Erbauung. Ja selbst wenn der Prediger in seiner Grundansicht von Gott und Welt mit mir stimmte, kann er mich unmöglich immer befriedigen, er ist überhäuft mit Amtsgeschäften, es kann nicht jede Predigt, deren er vielleicht Tausende im Leben arbeiten muss, ein Kunstwerk sein, die aufgeführte Musik aber von anerkannten Meistern muss es sein, sonst würde sie nicht aufgeführt. War es im Reformationszeitalter ganz natürlich, nachdem das Alte gestürzt, mit Gebräuchen und Ceremonieen sehr sparsam und vorsichtig zu Werke zu gehen, weil die Verirrung von da in die heidnische Andacht den sinnlich gesinnten Menschen nur allzu nahe läge, so ist die folgende Zeit unstreitig darin zu weit gegangen, dass sie Cultusformen, welche die Sinnlichkeit des Menschen zur Geistigkeit zu erheben ganz geeignet sind, darunter die Kirchenmusik, noch immer nicht wieder in ihr altes Recht eingesetzt hat. Das macht sich auch schwer wieder. Es sind die Zeiten, in denen reformatorisch auf Neugestaltung kirchlichen Lebens und gottesdienstlicher Einrichtung vorgeschritten werden kann, selten, und es bedarf eines grossen Umschwunges der Verhältnisse, einer Epoche in der Geschichte der Völker, ehe geändert werden kann. Möge sie durch die grossen Bewegungen, die ganz Europa im vergangenen Jahre ergriffen haben, eingetreten sein und der Hände nicht entbehren, welche den Neubau auch in kirchlich-musikalicher Beziehung rasch unter ein sicheres, schirmendes Dach fördern. Es ist die Zeit, wo wir aufhören müssen, stückweise thätig zu sein, hier für Dieses, dort für Jenes nur Etwas zu thun. Man muss im Zusammenhange arbeiten. Für die Religion ist immer viel geschehen. Christus hat in wenig Jahren die Religion des ganzen Erdballs um Tausende von Jahren fortgetrieben, Luther hat das Zurückfallen derselben in Heiden- und Judenthum um 500 Jahre gehindert. Wo sind die Nachfolger auf den Kunstgebieten. Die Kultivirung nur einzelner Theile macht höchstens geschickte Fabrikarbeiter. Man fasst das Meiste noch immer zu körperlich auf. Alles aber ist in Allem, sagten wir eben, Alles ist Geist vom Geiste, darum nichts isolirt. Religion, Wissenschaft, Redekunst, Dichtkunst, Musik, Plastik, Malerei, Baukunst, Alles ist Eins in Einem. Traget Alles wohlgeordnet und wohlverwachsen zu Einem Ganzen dem Volke auf als geistige Nahrung und je mehr es davon geniesst, desto mehr Körbe werden noch übrig bleiben. Es wird etwas Hohes, Wunderbares in dieser Vereinigung sehen. Stelle ihm nur getrost Alles auf den Standpunkt des Wunderbaren, dann stellst du dich selbst hoch. Nur der Schlendrian sieht in Allem nur das Brauchbare. Niedrige Ansichten sind nur leiblich Hungernden zu verzeihen; der Geistige zittert nach anderem Brote. Die Menschen müssen an irgend etwas gebildet werden. Religion, Musik sind die wunderkräftigsten Bildungsmittel, sie thun noch alle Tage Wunder. Aber **wer** soll bilden? Wir sagten, Geistliche und geistliche Componisten müssen sich vereinigen, sie müssen aber höhere Bildung sich vorher in dem schwesterlichen Fache aneignen; wir setzen jetzt hinzu aber die höchste in ihrem eigenen. Denn, wenn die Leiter blind sind, so fallen Beide: Leiter und Geleitete, in die Grube. Da ergeht denn unser Ruf an die Jüngeren in beiden Fächern. Wenn die Jüngeren auf die Alten warten, und wenn die Alten, wie bisher, nichts thun, so bleibt's beim Alten. Sie müssen miteinander gehen, denn sie sind zusammengestellt. Die Kühnheit der ersteren wird geregelt durch die Gemessenheit der letzteren. Noch ist ein Salz in der Menschheit zerstreut, noch ist vorhanden eine unsichtbare Kirche auf Erden, noch überfluthen talentvolle Tonsetzer die musikalischen Märkte; wenn sie doch nach dem Höchsten strebten! wenn sie die heilige Blume der Idealität und Pietät nicht verwelken liessen und ihre Kräfte auf die heilige Kunst richteten! Möchten Alle, die den Genius in sich spüren zu Stadt und Land, jeder auf seinem

Posten, jeder, so lange es ihm Tag ist, wirken; vergeht ihnen der Tag, so entsteht er für Andere, und Nacht kann es dann nimmer werden. Mit dem Lichte der Religion als Sonne, mit dem Glanze der Musik als Mond, und zumal in ihrer Vereinigung ist der Tag auf die Erde gekommen. Ja, in wem nur immer noch höhere Bedürfnisse sprechen, auch Laien in Religion und Musik, sollten sich mit Geistlichen, mit Tonsetzern verbinden, denn in vereinter Kraft ist grössere Wirkung. Niemand aber, der irgend eine, noch so kleine Kraft für Religion und Musik in sich fühlt, lasse sie unbenutzt. Jeder, der will, kann Etwas thun. Dass doch ein Jeder wollte!

Ueber das Maass und den Ort der Kirchenmusik noch dieses.

Wir sagten, der Heerd für die Kirchenmusik sei die Liturgie. Ueberhaupt kann dieselbe, wenn sie ein integrirender Theil des öffentlichen Gottesdienstes sein soll und die Predigt Hauptgrundbestandtheil alles protestantischen Gottesdienstes sein und bleiben muss, entweder vor oder nach der Predigt stattfinden. Läge sie vor der Predigt, so fiele sie in die Liturgie, welche zugleich durch sie ein frisches Lebenselement erhielte. Sie würde dadurch, dass eine Motette, einige Chöre etc. von 7 bis 15 Minuten hinzuträten, etwas, aber nicht zu ihrem Nachtheil ausgedehnt. Da würde denn freilich ein Theil der Gemeinde nach der Liturgie die Kirche verlassen und die Predigt nicht mehr hören wollen. Diese haben ihren Lohn dahin. Der Prediger muss aber dahin arbeiten, sich von dem Musiker nicht besiegen zu lassen. Ein anderer Theil wird erst nach der Musik kommen, der abstracte Denker. Bleibt aber der Musiker nicht hinter dem Prediger zurück, so wird auch er angelockt werden. Die Meisten aber werden ausharren vom Anfange bis an das Ende. Gesorgt muss werden, dass der Gottesdienst durchaus nicht zu lang werde. Stundenlange Predigten müssen unterbleiben. Sie wirken entgegengesetzt. Eine Viertel- bis eine Halbestunde thun den Meisten Genüge. Läge die Kirchenmusik nach der Predigt, dann stände sie als Anhängsel zum Gottesdienste ausser demselben und am ungünstigen Orte. Grössere Musikaufführungen, ganze Oratorien, die zwei Stunden Zeit erfordern, müssten freilich ausser den Gottesdienst fallen, könnten aber in die gewöhnliche Zeit desselben gelegt werden, was, da es im Ganzen nur seltener vorkommen kann, keinen Widerspruch finden wird. Auch solche Musik-Aufführungen müssten öffentlich, jedem gläubigen Musikfreunde offen stehen. An hohen Festtagen könnte die Musik grösser und feierlicher sein und an den Festen, welche zwei Tage hintereinander gefeiert werden, müsste ein Wechsel eintreten, so dass etwa am ersten Tage: eine grosse Predigt und eine kleine Musik, am zweiten eine grosse Musik und eine kleine Predigt vereinigt würden.

Berlin.

Königliche Oper.

Am 28sten fand die Aufführung des „Figaro" mit der bekannten Besetzung unsers Personals statt. Sie enthielt im Ganzen vortreffliche Züge, da die meisten Rollen glücklich vertreten sind. Namentlich müssen wir die Leistungen der Fr. Köster, Frl. Tuczek, Frl. Brexendorf und des Hrn. Krause mit Beifall anerkennen. Später werden wir wohl einmal auf einen Specialbericht zurückkommen. *d. R.*

Italienische Oper.

Am 24sten trat zum erstenmal Frl. Emilie Dielitz als Gast in der Rolle der Norma auf. Der Künstlerin ging nach dem, was über sie bereits berichtet worden, ein sehr günstiger Ruf voran, und der Umstand, dass sie eine Deutsche und Berlinerin ist, hatte wohl dazu beigetragen, das Theater mit vielen Zuhörern anzufüllen. Frl. Dielitz ist Schülerin des Ritters Micheroux, des Lehrers der Pasta, und erinnert in mancher Beziehung auch an die alte gediegene italienische Schule. Sie schlägt einen überaus correcten und kräftigen Triller in allen Tonlagen, hat eine angenehme mezza voce und Coloratur und viel Leben in der Darstellung. Die höchsten Töne erscheinen zuweilen etwas scharf, während die Hauptstimmlage einen wohlthuenden, besonders zum elegischen Ausdruck sich eignenden Klang besitzt. Frl. Dielitz gewann sich den entschiedensten Beifall, wurde mehrere Male in offener Scene und am Schluss gerufen und hat demnach auf der hiesigen Bühne mit besonderm Glücke debütirt. Die gelungensten Momente hatte die Künstlerin in der ersten Scene, der „*casta diva*", wo sie in der That als Sängerin in ächt italienischer Weise, wie es die Musik verlangt, die glänzendsten Seiten ihres Talents entfaltete. Ebenso fesselte ihre Erscheinung durch die Darstellung des innern Kampfes, indem sie die Kinder ermorden will; ganz besonders aber wusste sie am Schluss ihren Abschied vom Oberpriester so ergreifend zu zeichnen, dass die Zuhörer zu einem unwillkührlichen Ausdruck des Beifalls fortgerissen wurden. In Allem gab sich entschieden zu erkennen, dass die Direction der italienischen Oper an ihr, wenn auch einstweilen nur vorübergehend, eine Acquisition gemacht hat, durch die das Interesse für die Oper von Neuem angeregt werden kann. *d. R.*

Concerte.

Sechste Symphonie-Soirée. Schluss des I. Cyclus.

Das Programm bestand aus der Symphonie *C-dur* mit der Fuge von Mozart, einer in allen Theilen vollendeten Aufführung, und der Fest-Ouverture von Jul. Rietz, die derselbe zum rheinischen Musikfest componirt. Sie ist eine in der Form abgerundete Composition, welche sich in der Durchführung der Mendelssohnschen Weise anschliesst, ein Glanzstück für jedes gute Orchester, dem sie grosse Schwierigkeiten bietet, dafür aber auch lohnend und sehr brillant ist. Mit grosser Liebe war dieselbe einstudirt und vorgetragen worden. Um so ungehöriger sind Zeichen des Missfallens einer kleinen Parthei, die nun einmal sich im *dolce far niente* wohlgefällt, in diesen Soiréen durchaus keinem, wenn auch noch so ehrenvollen neuern Werke, Genugthuung angedeihen lassen will. Dem Orchester sowohl als dem Dirigenten geschieht hiermit eine Kränkung, die der Eifer, mit dem diese Sachen ausgeführt und die Sorgfalt, mit der sie ausgewählt, nicht verdienen. Die Ouverture zu Coriolan und Beethoven's pastorale Symphonie bildeten den zweiten Theil. In der letztern Symphonie heben wir noch besonders die überaus grosse Zartheit hervor, mit welcher das Orchester das *Andante*, die Scene am Bach, spielte. Der neue Cyclus von 3 Soiréen, die uns Beethoven's *C-moll-* und *D-dur*-Symphonie, die 9te Symphonie mit Chören und die vollständige Musik zu Egmont bringen werden, sei uns willkommen! *d. R.*

Soirée für Kammermusik.

In der dritten Soirée für Kammermusik hörten wir ein *(G-moll)* Quartett von Onslow, das Quintett von Rob. Schumann, mit welchem uns die Gattin des Componisten vor zwei Jahren bekannt gemacht hat und Beethoven's *F-dur*-Quartett (das 7te). Die Leistungen der Hrn. Zimmermann etc. bedür-

fen keiner weitern Kritik, eben so wenig die Werke, welche Jedem, der sich für diese Gattung der Kammermusik interessirt, bekannt sein werden. Auch ist das Quintett von Schumann in diesen Blättern einer speciellen Kritik unterzogen worden. Es bleibt nur übrig, den Künstlern, welche uns den Genuss so schöner Kunstwerke bereiten, unsern wärmsten Dank auszusprechen.

Im jüngern Quartettverein der Hrn. A. Birnbach, Gebr. Espenhahn und A. Schulz, der wie bekannt im Stöcker'schen Saale von Zeit zu Zeit seine Matinéen giebt, wurden am 28sten ein Quartett von C. W. Henning *(A-dur)* No. 7. (Manuscr.), ein Trio von Beethoven (Op. 1. No 1.) und ein Quartett von Haydn *(G-dur)* Op. 76. No. 1. ausgeführt. Wir machen diesem Verein unser Compliment. Man merkt den Herren ohne Weiteres an, dass ihnen die Kunst, die klassische Kunst, Herzenssache ist. So sehr wurden wir von ihren Leistungen befriedigt. Hr. Schlottmann, der in dem Trio das Pianoforte spielte, führte seine Parthie mit einer ausserordentlichen Solidität aus; vielleicht ging er in der feinen Ausarbeitung seines Spiels ein wenig zu weit, ohne jedoch in den krankhaften sentimentalen Ton vieler neuern Klavierspieler zu verfallen. Das Quartett ist höchst lobenswerth; die Herren bereiten ihren Zuhörern die edelsten Genüsse.

Dr. L.

Correspondenz.

New-York.

Das Virtuosenthum in Amerika.

(Fortsetzung.)

Ole Bull hatte die Vorsicht, genaue Erkundigungen über die musikalischen Verhältnisse Amerika's einzuziehen und sich darnach zu richten. Er lernte unter anderm, dass das Land gehörig vorbereitet werden müsse und dass es bei theilweiser künstlerischer Selbstverläugnung im Sinne eines Geschäftsmannes exploitirt werden müsse. Er wählte demnach in dem bekannten Musikalienverleger Schuberth aus Hamburg einen tüchtigen Associé, der als Vorläufer nach Amerika kam und als ersten Trompetenstoss jeden Musikladen, beinahe jede Gassenecke mit Ole Bull's Portrait schmückte. Jedes Journal, und es giebt deren eine Unzahl bei uns, strotzte von den abentheuerlichsten Puffs. Hier schrieb man, wie er den Priesterstand an den Nagel hängend, heimlich nach Paris zu Fusse ging, um Paganini zu hören, wie er sein einziges Hemd verkaufte, um sich den Preis des Billets zu verschaffen; dort, wie er sich aus Verzweiflung in die Seine stürzte, von einer unbekannten Dame auf das Wunderbarste gerettet wurde. In einem Dritten las man eine Beschreibung des prachtvollen Diamantenordens — ein Geschenk des Königs von Schweden — den er jedoch aus Rücksicht seiner republikanischen Gesinnung nie trage, und in einem vierten von seinem Chevalier-Titel, den er aus derselben Ursache nicht anerkenne, und so ging es in den übrigen der Runde nach.

Die Neugierde der Amerikaner wurde auf diese Weise aufs Höchste gespannt und Ole Bull benutzte die günstige Stimmung, sein Debut zu machen, welches überaus glänzend ausfiel. Die von ihm gewählten Compositionen, obschon des echt künstlerischen Werthes entbehrend, hatten den für das Land grossen Vortheil, leicht fasslich zu sein. Den Effect der Leistung wusste er durch einen gewissen sentimentalen Blick gegen oben, bei den *Adagios* — in richtiger Auffassung der bekannten Schwärmerei unserer Damen — durch seine inspirirte Haltung, wozu ihm sein originell gebauter Oberkörper sehr zu Statten kam, bestmöglichst zu steigern. Die Krone aber gebührt dem schnellen, dem Anscheine nach ganz natürlichen Austausch seiner Violine mit der des Kapellmeisters, als ihm plötzlich eine Saite sprang, die vernünftig genug war, gerade eine zufällige Pause von drei Takten zu wählen. Rechnet man noch dazu den funkelnden Diamanten am Bogen und die von Ole Bull potenzirten Drollerien des Ernst-Paganini'schen Carnevals, so kann man sich über diesen grossen Succes keineswegs wundern.

Je mehr Ole Bull von der Anglo-Amerikanischen Presse vergöttert wurde, desto heftiger wurden die Angriffe von Seiten der deutschen und französischen Blätter. Die letzteren besonders liessen ihrer Erbitterung freien Lauf und schrieen Mordio und Zeter, Humbug und Charlatanisme. Sie sahen in der Bewunderung für den Seiltänzer, wie sie ihn nannten, die krasseste Unwissenheit und luden das Publikum mit den derbsten Schmähungen. Diese taktlosen Angriffe wurden von den Bullianern als von Vieuxtemps kommend denuncirt, und Ole Bull's Sieg wurde desto entscheidender. Er hat wenigstens 300,000 Franken mitgenommen, und er nimmt noch immer eine so hohe Stellung in den Augen der Amerikaner ein, dass er bei uns jedem Violinisten den Rang streitig machen kann. Sivori, der ein Jahr nach ihm kam, erfreute sich stürmischen Beifalls, und besitzt die Sympathien eines grossen Theils des Publikums vielleicht in einem noch höheren Grade als Ole Bull, aber seine Anziehungskraft war eine geringere in den vereinigten Staaten. Dagegen hat er in Süd-Amerika, besonders in der Havanna und Peru, sehr viel Glück gemacht.

Lassen wir die Violinisten, deren letzte Stunde ohnehin geschlagen hat, da wir mit Ausnahme Ernst's die vorzüglichsten hier hatten, und wenden wir uns den Pianisten zu, die in neuerer Zeit Amerika zum Tummelplatze erkoren zu haben scheinen. Und in der That ist hier für sie noch mancher Gold- und Lorbeerkranz zu pflücken, da wir bisher nur zwei gehört haben, Leopold de Meyer und Henri Herz. Der Erstere wäre den Amerikanern ganz unbekannt gewesen, wenn ihn nicht einige Freunde durch ihre Verbindungen mit der Presse der neuen Welt so zu sagen vorgestellt hätten. Er hatte aber gehört, dass Charlatanism das einzige Mittel wäre, Aufmerksamkeit zu erregen, und er schien sich vorgenommen zu haben, alle seine Vorgänger in dieser Hinsicht verdunkeln zu wollen. Er brachte daher ganze Kisten von Portraits, Carricaturen und brochirte Biographien mit Kupferstichen, die mit vollen Händen ausgestreut wurden. Er trug ferner einen ungeheuren Schnurrbart, Beinkleider, die einer carrirten preussischen Flagge frappant ähnlich sahen, und damit noch nicht zufrieden, liess er abwechselnd Portrait und Carricatur auf dem Concertzettel und selbst in den Zeitungs-Annoncen drucken. Nun besitzt aber der Amerikaner eine ganz eigene Individualität. Er lässt sich leicht und beinahe gern hinter's Licht führen; aber merken darf er es nicht für den Augenblick. Meyer trug aber die Farben so dick auf, dass es dem simpelsten Yankee in's Auge fallen musste. Unsere Dilettanten konnten es ihm auch nicht vergeben, ein grosser Pianist zu sein und von ihm noch nichts gehört zu haben. Seine ersten Concerte waren daher nicht sehr brillant, aber seine ausserordentliche Fertigkeit, seine originelle Erscheinung am Klavier und seine ungeheuere Kraft im Marche Marocaine wussten die Neugierde — eine Hauptsache bei uns — rege zu machen. Er gab daher in der Folge sehr besuchte Concerte trotz der Vorurtheile, mit denen er von vornherein zu kämpfen hatte, und der Glanz seiner Carrière hätte sich bis an's Ende ungetrübt erhalten können, wenn nicht sein unglückseliges Temperament, Zerwürfnisse mit einigen einflussreichen Zeitungen, und vor Allem gewisse Charakter-Sonderbarkeiten — wie sie die Londoner *Musical world* treffend nannte — ihm feindlich gegenüber gestanden wären. Dazu kam noch ein verfehltes Arrangement der Concerte, eine schlechte Reiseroute — die die grösste Vorsicht in Anspruch nehmen muss — ein arger Unfall an der linken Hand, die plötzliche Ankunft Sivori's und die noch uner-

wartetere von Henri Herz, und Meyer's Stern begann zu sinken, ohne sich wieder heben zu können. Durch Intriguen ansässiger Pianisten konnte sich sein Talent in der Havanna auch nicht geltend machen, und Meyer verliess die vereinigten Staaten mit nur theilweise erfüllten Hoffnungen und 30—40,000 Franken.

Lord Morpeth sagt in seinem Werke über Amerika: „Ich habe in jedem Salon Byron's Gedichte und auf jedem Piano Herz's Compositionen gefunden." In der That, Herz ist unter allen Klavier-Compositeurs der bekannteste und populärste nicht allein in Nord-Amerika, sondern auch in allen südlichen Ländern. Die sogenannte romantische Schule, in deren Rayon sich die moderne Klavier-Composition bewegt, hat sich hier nie behaupten können, wozu das Fiasco Meyerbeer's und Halévy's als Beleg dienen mag. Man will in Amerika nicht musikalisch erschüttert, sondern, versteht sich nach seiner Art, amusirt sein. Dieser Umstand war eine der Hauptursachen, die gegen Meyer und für Herz sprachen. Jedes Mädchen, so niedrig auch der Stand seiner Eltern sei, spielt oder lernt wenigstens Klavier, und trotz des bedeutend grossen natürlichen Talents gebricht es ihnen an Ausdauer, um eine Fertigkeit zu erlangen, welche im Stande sei, die technischen Schwierigkeiten der Octavenschule zu überwinden. Es giebt daher bei uns nur Wenige, welche es wagen, weiter zu gehen als Thalberg's Straniera oder Decameron, und Liszt's und Thalberg's europäischer Ruhm findet in Amerika keinen verhältnissmässigen Wiederhall. Herz wird aber von der ganzen Welt geliebt, und der Debit seiner Compositionen geht in's Unglaubliche, ja, viele unserer Piraten-Verleger scheuen sich nicht, fremden Compositionen seinen Namen anzuhängen — ein Unfug, dem Herz mit vieler Mühe nur theilweise steuern konnte.

Jeder wollte daher die Compositionen, die Schwestern und Freundinnen so oft gespielt hatten, von dem Verfasser selbst hören, und Herz hatte die Parthie gewonnen. Er allein konnte ohne Humbug auftreten, ja die einfache Art seines Erscheinens contrastirte sehr gegen Meyer's auffallendes Benehmen. In New-York, Philadelphia, Boston folgte ein gedrückter Saal auf den andern, und in New-Orleans mit 100,000 Einwohnern, worunter viele Franzosen, gab er 19 Concerte in 5 Wochen. Es ist nicht zu läugnen, dass sein sanftes, und doch gesetzt und männliches Benehmen, die englisch-französische Eleganz seiner äusseren Erscheinung und seine für einen Ausländer bemerkenswerthe reine englische Aussprache das ihrige dazu beigetragen haben. Herz wird ohne Zweifel mehrere 100,000 Fr. durch Concerte allein gemacht haben, und der Profit an Verkauf von Pianos aus seiner Fabrik in Paris muss auch sehr bedeutend sein. Er ist übrigens noch nicht fertig, sondern beabsichtigt eine Reise nach Mexico und Süd-Amerika zu unternehmen.

Der Letzte unter den Pianisten ist ein Hr. Maurice Strokosch, den Sie vermuthlich nicht kennen, da er erst seit Kurzem sich der Kunst gänzlich ergeben hat. Er soll in Italien und Spanien schon ziemlich renommirt sein und hat sich in Amerika während kurzer Zeit einen bedeutenden Namen zu machen gewusst. Er ist ein Mann von sehr einnehmendem Aeussern und kaum 22 Jahre alt. Obwohl ihm noch Manches zur künstlerischen Vollendung fehlt, besitzt er technische Fertigkeit in einem hohen Grade. Seine Compositionen sind für das Publikum berechnet, man vermisst Originalität, doch kann man ihnen Eleganz nicht absprechen. Er kam vorigen Sommer an und gab seine Concerte zu einer Zeit, wo unsere ganze Aristocratie auf dem Lande war. Waren daher seine Concerte nicht sehr besucht, so hatte er im Herbste seine Revanche genommen. Die Folge wird es lehren, ob er seinem Gestirne, das ihn nach Amerika gebracht, danken darf.

(Fortsetzung folgt.)

Dresden.

Die drei Abonnements-Concerte der Königl. Kapelle.

Als endlich nach langem Harren und vielseitigsten öffentlichen und privaten Aufforderungen die General-Direction des Hof-Theaters im verwichenen Winter sich veranlasst fand, Abonnements-Concerte zur Pflege echter Kunst mit den trefflichsten Mitteln zu veranstalten, da fand dieses Unternehmen die regste, wohlverdiente Theilnahme. Und wenn auch das in der Ansetzung erhöhter Preise sich kundgebende exclusive Streben unwillkührlich eine Minderung jener äusseren Betheiligung befürchten liess, — die Befürchtung bestätigte sich nicht. Die Räume des Theaters waren dicht gefüllt und mit dankbarster Freude wurden die trefflichen Leistungen empfangen. Unsere Direction hat eine lange Reihe von Jahren grosses Glück gehabt; es ist ihr Alles für voll hinausgegangen, selbst die Märzstürme dieses Jahres haben sie zu erschüttern nicht vermocht. Sie steht noch heute in der vollen Glorie der unbedingtesten Autokratie, während diese damals überall in Deutschland einen starken Stoss erhielt (denn gebrochen ist sie noch lange nicht!). Ob dabei unsere Direction niemals an den Ring des Polykrates gedacht?

Es war natürlich, dass ein so erfreuliches Resultat zur Fortsetzung aufmuntern musste — erfreulich für die Direction wegen der gar hübschen Einnahme, die allerdings eigentlich dem Wittwen- und Waisenpensionsfonds der Kapelle und den Mitgliedern dieser selbst zu Gute kommen sollte, von der dieselbe aber Nichts erhielt, weil die etwa eingegangenen 1800 Thlr. so vollständig für Kosten u. s. w. verrechnet wurden, dass für den nächsten, eigentlichen Zweck eben nichts übrig blieb und die Kapelle also folgerecht mit der Ehre neben gehäufter Arbeitslast sich begnügen musste. Nun, man weiss ja, dass sie äusserst genügsam ist!

Die Fortsetzung jenes achtungswerthen Unternehmens trat an's Licht. Freilich nicht unter so günstigen Auspicien, als der Beginn. Das neuerwachte politische Leben mit seinen Stürmen hat die Theilnahme an Wissenschaft und Kunst für den Augenblick in den Hintergrund gedrängt — beides mit einander zu verschmelzen, das *miscere utile dulci*, verstehen wir noch nicht in ausreichendem Maasse; es wird sich hoffentlich auch noch mit der Zeit finden. Der Deutsche ist ja ausserordentlich gelehrig! Knappe Zeit ist's überdies, und so Mancher, der unter andern Verhältnissen gern den Genuss der Theilnahme sich verschafft hätte, warf einen betrübten Blick in das schwarzgähnende Vacuum des Geldbeutels — den einzig leeren Raum in der Natur! — und blieb zurück, zumal wiederum erhöhte Preise gestellt wurden, wahrscheinlich weil die Direction auch einige bittere praktische Erfahrungen über jenes Vacuum gemacht hatte, und hier wiederum eine kleine Hülfe erhoffte. Die Speculation schlug fehl, und wir bedauern das vorzugsweise um unserer Kapelle willen, die denn doch hoffentlich diesmal nicht wieder leer ausgehen wird! Die Concerte waren wohl zahlreich besucht, aber der leeren Räume im Hause zeigten sich viele, und die wiederholte fettgedruckte Bemerkung der Concertzettel: „Freibillets sind nicht gültig" erschien wie eine Ironie, denn Platz wäre für sie alle noch reichlich gewesen, obgleich es ihrer nicht wenige sein sollen, bei deren Vertheilung aber auch, wie bei so vielen andern Dingen, nur das Princip der Laune, der Protection (was weiss ich) vorzuwalten scheint. Freilich, wenn Lucilio Grahn auch bei erhöhten Preisen ihre wunderbaren Elfensprünge macht, da kann das Publikum auch „Sprünge machen" und drängt sich um die Plätze. Natürlich! der Reiz der Sinnlichkeit ist stärker, weil materieller, als der Reiz der immerhin heitern und doch so ernstgewaltigen Kunst, wie er in jenen Concerten vorzugsweise ausgeprägt erscheint. Und zur Befriedigung jenes Reizes findet sich denn doch wohl auf dem Grunde des Geldbeutels noch das Nothwendige. O du närrische Welt!

Fast ist's mir vorgekommen, als ob der schwächere Besuch der Abonnements-Concerte auch auf die Ausführenden einen unverkennbaren Einfluss geübt, den auch der reiche und lebhafte Beifall nicht ganz zu paralysiren vermochte. Nicht als ob die Ausführung eine mangelhafte gewesen, das kann und wird sie bei unserer Kapelle in öffentlichen Concerten nicht sein (bei manchen einzelnen Opern-Vorstellungen lässt sich das freilich nicht sagen). Aber es wurde bisweilen eine gewisse Abspannung in der Ausführung bemerkbar und man vermisste hier und da das sonst gewohnte Feuer der Begeisterung, und man vermisste es um so schmerzlicher, als gerade erst dadurch die Ausführung auch der grössten Meisterwerke jene Vollendung, jenen höchsten Schwung empfängt, der vorzugsweise in der stürmisch bewegten und doch trotz aller Freiheit so vielfach beengten und beengenden Gegenwart im Stande ist, wahrhaft und vollkommen über das kleinliche Getriebe und die mannigfachen grossen Sorgen des Alltagslebens zu erheben und sie durch den unwiderstehlichen Einfluss der Weihe echter Kunst vergessen zu machen. Freilich, Begeisterung bei drückender Geschäftslast und leerem Magen, oder wie das alte derbe Sprichwort sagt: „bei Eselsarbeit und Zeisigsfutter!" Es ist wohl nicht zu verwundern, wenn sie trotz alles künstlerischen Sinnes und Strebens doch auch bisweilen merklich erkaltet und bei nicht wenigen Mitgliedern unserer Kapelle trifft ja leider jenes Sprichwort in hohem Grade den Nagel auf den Kopf!

Wenn da nun dieses Minus an Begeisterung doch immer nur momentan hervortrat, so müssen wir bei billiger Berücksichtigung der gegebenen Verhältnisse von Rechts wegen um so dankbarer sein für das viele Schöne und Treffliche, das uns geboten wurde. Gewiss, das Publikum ist's auch und wird das gewiss — wenn nicht aufs Neue schwarze Wetterwolken den politischen Horizont noch mehr umdüstern — bei dem bevorstehenden zweiten Cyclus durch die That beweisen. Der Kritik aber gewährt es — mag man sie von gewissen Seiten her für so gallsüchtig ausschreien als man will — eine hohe und herzliche Freude, sich zum Organ dieses Dankes auch Namens der Kunst machen zu dürfen. Hat sie doch unbestritten, wo es allmählig besser geworden, auch ihr bescheiden Theil Verdienst dabei!

(Schluss folgt.)

Nachrichten.

Magdeburg. Frl. Emma Roth vom Hannoverschen Hof-Theater hat als Regimentstochter beifällig gastirt. Araber und Maroccaner machen ihre Wüsten-Kunststücke auf der Bühne.

Frankfurt a. M. Der bekannte Tenorist Stieghelli wird als Masaniello erscheinen. Fr. Pirscher gastirte als Donna Anna.

Wien. Im Kärnthnerthor-Theater ist erst jetzt neu Marschner's: „Templer und Jüdin" gegeben worden. Frau Hasselt-Barth trug als Rebecka grossen Erfolg davon. Staudigl sang den Bruder Tuck, der im Dialog sehr beschnitten ist, wunderschön — aber der eigentliche Charakter, in seiner humorvollen Poesie, kam nicht zur Anschauung.

— Hr. v. Holbein soll dem Vernehmen nach die Direction des Kärnthnerthor-Theaters mit der des Burg-Theaters übernehmen. Es eröffnen sich gute Aussichten hiernach für ersteres.

Leipzig. Der Musikverein Euterpe feierte sein 25jähriges Bestehen am 13. d. M. mit einem grossen Extra-Concert, in dem die besten Künstler und Künstlerinnen Leipzigs mitwirkten. Nach einem Prolog, von Herlossohn gedichtet und Frl. Gey gesprochen, begann das Concert mit der Lindpaintner'schen Jubel-Ouverture, dem sich mehrere Gesang- und Virtuosenvorträge anschlossen.

— Hr. Wirsing hat das Leipziger Theater übernommen.

— Eine reiche, in Wien verstorbene Kaufmannsfrau von hier, hat in ihrem Testament dem hiesigen Orchesterpensionsfond ein Legat von 500 Thlr. ausgesetzt.

Nürnberg. „Die Zigeuner", Oper von Balfe, ist mit sehr mässigem Erfolge gegeben worden.

Dessau. Zum 25jährigen Jubiläum des Theaters wurde Gluck's „Iphigenia auf Tauris" gegeben.

Schwerin. Flotow's neuste Oper heisst: „das Wunderwasser", der Text ist von Friedrich. Eine neue Oper: „Gundel oder die beiden Kaiser" von Elmenreich hat sehr gefallen, sowohl Text als Musik sind vortrefflich zu nennen. Dichter und Componist wurden fast nach jedem Akt gerufen. Die Darstellung war vortrefflich; die einzelnen Parthieen sind sehr dankbar behandelt. Hr. Elmenreich ist, wie einst Lortzing, Sänger und Schauspieler, und kennt also auch genau das Terrain, auf dem er sich bewegt.

Paris. Was die erste Vorstellung des Propheten anbetrifft, so können wir mit Bestimmtheit mittheilen, dass derselbe im Monat April zur Aufführung gelangt. Die Verzögerung der Proben veranlassten diejenigen Künstler, welche bei der Oper betheiligt und noch nicht hier anwesend sind (Mad. Castellan, welche der italienischen Oper angehört, kommt erst zu Ende der Saison) im März mit den Proben zu beginnen.

— Ronconi hat alle Schwierigkeiten überwunden, welche sich ihm der Wiedereröffnung der italienischen Oper in den Weg stellten, deren Eröffnung letzten Dienstag stattfand. Er hat uns Lablache und die Alboni wieder zugeführt; letztere war in „Cenerentola" bewundernswürdig. Ronconi selbst trat als Dandini auf; auch Bordas ist mitengagirt. Die Alboni sang im Zwischenakt eine französische Arie zur Ehre Frankreichs, welche den stürmischsten Dank des Publikums zur Folge hatte.

— Die komische Oper fährt fort in ihren glänzenden Einnahmen, welche ihr „le Val d'Andorre" einbringt. Die 33ste Vorstellung fand in einem eben so vollen Hause und einem eben so theilnehmenden Publikum statt als die erste. Ein Fall ohne Gleichen.

Amsterdam. Nachdem Prudent seine Concerte im Haag und Rotterdam gegeben, ist er mit einem eclatanten Erfolg aufgetreten.

London. Der berühmte Process der Jenny Lind mit dem Theater-Director Bunn hat jetzt sein Ende in einer Ausgleichung zwischen beiden Partheien gefunden. Frl. Lind hat dem Hrn. Bunn 50,000 Fr. bezahlt.

Manchester. Das Comité des hiesigen Krankenhauses hat Frl. Jenny Lind als Anerkennung für die dieser milden Stiftung zugewandte bedeutende Concert-Einnahme einen sehr brillanten Schmuck und elegantes Reisenecessair überreicht.

Feuilleton.

Concert auf dem Hausschlüssel. Die fliegenden Blätter bringen ein hübsches Bild, welches einen Virtuosen darstellt; darunter befindet sich folgende Kunstnachricht: Dass Paganini auf einer einzigen Saite ganze Concerte geigte, ist bekannt. Aber wie viele Töne giebt nicht eine Saite. Grösser ist die Kunst, mit einem einzigen Tone ganze Concerte zu geben. Gestern liess sich aber ein Italiener hier hören, welcher sich auf einem gewöhnlichen Hausschlüssel producirte und alle Herzen an sich riss. Der einzige Ton, der ihm zu Gebote steht, rauscht

bald stürmisch wie ein Waldstrom, bald säuselt er leis' und wehmüthig wie ein Abendlüftchen. Aber man muss ihn hören! Herr Garibaldo spielt nur noch einmal im goldenen Löwen. Freunde guter Musik mögen es ja nicht versäumen, besonders da dieser Genuss nur 24 Kreuzer kostet.

Als man sich kürzlich in Berlin genöthigt sah, in Folge des im Opernhause stattunden Benefices für Hrn. Rütbling die Opernvorstellung des „Maurer“ von Auber im Schauspielhause zu geben, äusserte Jemand: Die im Schauspielhause stattgefundene Einquartierung des Militairs, welches so eben das Local verlassen, hat die Veranlassung gegeben, dass man den Maurer kommen lassen muss.

Pokornyana. Bekanntlich hatte Director Pokorny in Wien sein ganzes Glück der Protektion des Hofes zu danken, indem er die schwierige Kunst des Katzbuckelns bis auf die höchste Stufe der Virtuosität ausgebildet hatte. Als sich einst die Erzherzogin Sophie in seiner Gegenwart beifällig über eine Darstellung von Meyerbeer's „Vielka“ äusserte, antwortete der geistreiche Bühnenlenker sogleich: „Ich schätze mich glücklich, ein Lob aus so grossem Munde zu vernehmen.“

Von den im Concertsaale aufgestellten berühmten Tonkünstlern befindet sich Beethoven auf der äussersten Linken, und mit Recht, denn unter den Tonkünstlern war er unstreitig der grösste Revolutionair. Er hat das alte System niedergeworfen und ein neues, freies, unbegrenztes an seine Stelle gesetzt.

D. D.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch - litterarischer Anzeiger.

Novaliste No. 1.
von **B. Schott's Söhnen** in Mainz.

Bohlmann, H., Le génie des tempêtes. Quadrille, 10 sgr.
Burgmüller, Fréd., Les étincelles. 12 Morceaux brillants et faciles. Op. 97. No. 1 à 12. à 12½ sgr.
Cramer, H., Souvenir de Stuttgart. Amusement brill. Op. 48. 15 sgr.
de Fiennes, H., Fant. sur des airs nat. belges. Op. 12. 20 sgr.
de Vigne, A., Etude. Op. 2. 12½ sgr.
essy, A., Polka de cinq sons, ballet d'Adam. 10 sgr.
Herz, H., Introduction et Variation sur „the last rose of summer“. Op. 159. 17½ sgr.
Kunz, K. M., Zwiefache. 12 Bauerntänze. Nationalmelodien. 7½ sgr.
Lefebure-Wely, Le Pavillon du roi. 3 Polkas (farb. Vignette). 15 sgr.
Liszt, F., Salve Maria de l'op. I Lombardi (Jerusalem). 15 sgr.
Ravina, H., Rêverie. Op. 19. 15 sgr.
Schubert, C., La Bohémienne de Paris. Valse. Op. 70. (farb. Vignette). 15 sgr.
Thibault, Aug., L'invocazione. Etude pour la main gauche. Op. 9. 15 sgr.
Wolff, Ed., 2 Tarantelles mignonnes. Op. 154. 20 sgr.
Cramer, H., Potpourris à 4 mains. No. 20. I Montecchi und I Capuletti. 20 sgr.
Czerny, Ch., Les trois amateurs. Fantaisies à 6 mains. Op. 741. Liv. 3. Airs irlandais. 1 thlr. 10 sgr.
Oberthür, C., Reminiscenses italiennes. Duo pour Harfe et Piano. 22½ sgr.
de Bériot, Ch., Premier Duo concertant pour Piano et Violon. Op. 63. 1 thlr. 15 sgr.
Herz, H. u. Louis, Duettini faciles p. Piano et Violon. No. 5. Air allemand varié. 17½ sgr.
Prume, F., La danse des socières. Scherzo burlesque avec acc. de Piano. Op. 13. 25 sgr.
Rinck, Ch. H., Gesammelte Orgelstücke. Heft 4. 9 fugirte Vor- u. Nachspiele. 17½ sgr.
Fischer, C. L., 6 Gesänge f. 4 Männerst. Op. 3. 2 H. à 20 sgr.
Neukaeufler, F., 3 deutsche Gläser von Tenner, für 4stimmigen Männerchor. 7½ sgr.
Concone, J., L'escarpolette (die Schaukel). Duett. (2te Folge. No. 297.) 10 sgr.
Lachner, F., 6 Kinderlieder für 1 Singstimme m. Pfte. 2. Lief. Op. 95. 12½ sgr.

Binnen Kurzem erscheinen in unserm Verlage und werden mit der am 15. Februar ersten Nova-Sendung versandt **(feste Bestellungen jedoch sogleich nach Eingang):**

Gungl, Josef, Vielliebchen, Polka f. Pfte.
— —, Osmanen-Marsch f. Pfte.
(Beide f. Orchester in 1 Heft)
— —, Melodische Skizzen. Grosses Potpourri f. Pfte.
Voss, Ch., Rondo appassionato p. le Pfte. Op. 1.
— —, Sentiments romantiques. Morceau de Salon p. le Violon avec Pfte. Op. 78.
— —, Reminiscences de Zampa et Fra Diavolo. Fantaisie-Variations p. le Pfte. Op. 93.
Wöhler, G., Venezia. Album venetianischer Lieder. Op. 13. H. 1. 2.

Ed. Bote & G. Bock,
(Gustav Bock)
Königl. Hof-Musikhändler in Berlin und Breslau.

Am 20. Februar erscheint in unserm Verlage mit Eigenthumsrecht für ganz Deutschland:

Rosellen, H., Les Etrangères. 2 Fantaisies (No. 1. God save the queen. No. 2. Rose d'été [Des Sommers letzte Rose, eingelegtes Volkslied in die Oper „Martha“]) pour Piano. Op. 110. No. 1. 2.

Ed. Bote & G. Bock,
(Gustav Bock)
Königl. Hof-Musikhändler in Berlin und Breslau.

Anzeige.

Von einer Verlagshandlung beauftragt, die Herausgabe einer Sammlung von vierstimmigen „Wehrmannsliedern“ zu besorgen, richte ich an die geehrten Herren Componisten die ergebenste Bitte, mich bei diesem Vorhaben gefälligst zu unterstützen und ihre etwaigen Beiträge durch die Buchhandlung von F. Kuhrt hierselbst möglichst bald gefälligst an mich gelangen zu lassen.

F. G. Klauer, Organist,

Verlag von **Ed. Bote & G Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 6. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 7. Februar 1849.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock
im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Verhältniss des Componisten zum Verleger, Arrangeur und Theater-Director. Recensionen. — Berlin (Italienische Oper, Concerte). — Correspondenz. — Nachrichten.

Verhältniss des Componisten zum Verleger, Arrangeur und Theater-Director.

Ein Vortrag im Tonkünstler-Verein gehalten

von *Gustav Bock*.

Mehrfach sind Klagen Seitens der Musiker laut geworden, indem sie ein Missverhältniss ihrer Stellung den Verlegern gegenüber zum Gegenstand jener machen und es diesen zuschreiben, dass ihre äussere Lage keine bessere ist und dass es selbst keine bedeutende deutsche Componisten giebt, welche von dem Ertrage ihrer Compositionen subsistiren können, während deutsche Verleger an ihren Werken reich geworden. Als Beispiel für diese Behauptung wird u A. Weber's „Freischütz“ angeführt und als Grund dafür wird angegeben, dass der deutsche Componist jeglichen Schutzes der Staatsbehörde entbehrt. Untersuchen wir zunächst diese Behauptung und kehren dann zu der angeregten Klage zurück.

Wird zunächst der Verleger reich durch eine glückliche Speculation eines Verlagswerkes, so befindet er sich auf dem Standpunkt eines jeden Kaufmannes, der, indem er sein Kapital anlegt, vermöge der Speculation dasselbe vermehrt oder vermindert. Wem wird es einfallen, den Erfinder der Eisenbahnen, oder noch weiter zurück, den Erfinder der Benutzung der Dampfkraft zu demjenigen Vortheil berechtigt zu glauben, welcher den Eisenbahn-Actionären aus dieser Erfindung entspringt, wer wollte ihn verantwortlich machen für die Millionen, welche durch den Actienschwindel verloren gegangen?

Dem Componisten steht der Verleger als Kaufmann gegenüber, sein Geistesproduct, dessen Ehre oder Schande sein eigen bleibt, wird durch den Verkauf des Manuscripts und der Wiedergeburt desselben als in's Leben eingetretener Gedanke im gedruckten Exemplar Handelswaare und geht den Weg eines jeden Produkts, entweder als begehrter preisswürdiger und käuflicher Artikel auf den Musikmarkt, oder bleibt als vergilbte Makulatur liegen, den Speicher dessen füllend, der sein klingendes Kapital an dem unverkäuflichen Artikel verschwendet. Bis zu dem Augenblick, wo der Componist ein Werk aus seinen Händen und aus seinem Besitz mit den ihm zustehenden Rechten dem Verleger verkauft und übertragen, schützen die Landesgesetze denselben in seinen unbestreitbaren und unantastbaren Rechten; es darf ohne Einwilligung des Autors weder durch den Druck vervielfältigt werden, noch ohne seine ausdrückliche Erlaubniss zur öffentlichen Production gelangen. Mehr vermag der Staat nicht zu thun, den Werth des Werkes kann er nicht bestimmen, dies bleibt der freien Uebereinkunft des Verkäufers und Käufers überlassen. Es wäre Beschränkung der Freiheit sowohl nach der einen, als nach der andern Seite, hierüber in der Gesetzgebung Bestimmungen zu treffen.

Ein anderer hier zu erörternder Umstand, der mit der Frage zusammentrifft, ob die bestehende Gesetzgebung genügenden Schutz dem Autor und dessen Rechtsnachfolger auf die vom Componisten erfundene Melodie gewährt, bedarf einer nähern Untersuchung. Von dem Gedanken ausgehend, der schaffenden Production ein möglichst freies Feld der Bearbeitung zuzugestehen, lautet unsere Gesetzgebung dahin, dass es dem Componisten freisteht, eine veröffentlichte Melodie als Variation, Fantasie etc., in andere Form umzuarbeiten; bedingt aber, dass aus dieser

Arbeit selbstschöpferische Kraft und Geistesthätigkeit hervorgebe und die gegebene Melodie nicht blos mechanisch abgeschrieben sei.

Hier allerdings findet sich unserm Ermessen nach ein wunder Fleck in der Gesetzgebung, und glauben wir, dass dem Autor sowohl, wie dem Verleger, als auch der Kunst im Allgemeinen mehr damit gedient wäre, wenn unsere Gesetze jede Benutzung einer Melodie, die nicht zugleich Erfindung des Componisten ist, bei der Veröffentlichung durch den Druck als Nachdruck bezeichnete, wenn es nicht mit ausdrücklicher Bewilligung des Autors oder desson Rechtsnachfolgers geschehen. Geben wir gern zu, dass dadurch manches vortrefflich bearbeitete Werk nicht zu der Geltung (geldlichen) gelangte, indem es nur von dem rechtmässigen Verleger angekauft werden könnte und diesem, da jede Concurrenz ausgeschlossen, die alleinige Preisbestimmung überlassen würde; so dürfte um so mehr der Autor bedacht werden, der eine eigenthümliche Melodie erfunden hätte. In dieser Beziehung giebt uns Frankreich ein lebendiges Beispiel, dass eben dort, wo das Eigenthum der Melodie in seiner vollsten Kraft besteht, die Honorare für originale Compositionen viel höher sind, als es bei uns geschehen kann.

Der Kunst, glauben wir, würde ein allgemeiner Vortheil dadurch erwachsen, wenn die Ursprünglichkeit mehr zur Geltung käme und sich eines höhern Lohnes erfreute, als es heute mit denjenigen Autoren gebräuchlich, die sich eine leichte Beherrschung der Formen und Schreibart angelernt, ohne Erfindungsgabe und wahres Genie zu besitzen.

Ein grosser unberechenbarer Vortheil wäre aber durch diese klare, keine andere Deutung zulassende Gesetzesbestimmung dem Verleger erwachsen, der durch böswillige Collegen bei der unbestimmten Form des Gesetzes in eine Menge von Processen verwickelt wird und bei dem redlichsten Willen werden kann. Sachverständige stehen nach unserer Gesetzgebung dem Richter zur Seite, zu entscheiden, ob in dem zum Gegenstande der Klage gebrachten Verlagswerke Selbstthätigkeit und selbstschöpferische Kraft enthalten sei. Wo ist nun aber die Grenzlinie zu ziehen, die haarscharf bezeichnet: dieses Werk gehörte in die eine oder andere Kategorie, und so kann es vorkommen, dass ein rechtlicher Verleger, indem er sich zufällig in der Minorität der entscheidenden Sachverständigen befindet, verurtheilt, und bei einem andern ganz diesem ähnlichen Fall auf der andern Seite benachtheiligt wird.

Dass hierin eine Aenderung wünschenswerth und angemessen, geben wir zu und würden diesen Gegenstand noch einer weiteren Beleuchtung unterworfen haben, wäre uns nicht bekannt, dass in dem Verein der Reorganisation der Musikverhältnisse der Gegenstand einer reiflichern Untersuchung unterworfen und demnach zur Veröffentlichung für diejenigen gelangen wird, die sich dafür interessiren. Kehren wir indessen zu dem Hauptpunkte unserer Betrachtung zurück, in wie weit der Componist ferner durch den Verleger beeinträchtigt wird.

Ein besonderer Gegenstand der Klage ist es geworden, dass der Componist nicht wie der Autor sein Werk nur auflagenweise verkauft und mit dem einmaligen Verkauf er aller seiner Rechte an seinem Werke verlustig wird. Schon oben haben wir angeführt, dass die Gesetzgebung den Componisten vor dem Verkauf seines Werkes schützt und ihm freie Hand lässt, mit seinem Verleger den Handel nach eignem Ermessen abzuschliessen, es also dem Componisten überlassen bleibt, seinem Verleger jede Bedingung vorzuschreiben, und sobald dieser durch Vertrag an solche gebunden, verpflichtet ist, diesen Vertrag aufrecht zu erhalten. Zwingen kann weder die Gesetzgebung den Componisten, nur unter gewissen Bedingungen sein Werk zu verkaufen, noch andererseits den Verleger, zu kaufen.

Untersuchen wir indessen, weshalb nicht schon früher Componisten auf den Gedanken gekommen sind, ihre Werke dem Verleger nur auflageweise zu verkaufen und warum Verleger sich nicht bereitwillig gefunden haben, auf diese Weise Werke zu kaufen.

Ein einfacher praktischer Grund liegt wohl hauptsächlich darin, dass die Production für Musikwerke bei Weitem kostspieliger, der Absatz jedoch viel precärer ist, und aus letzterm Grunde der erstere folgt.

Während der Buchhändler das in Verlag übernommene Werk in Typen setzen lässt und dann eine grosse Auflage davon macht, indem er einen bestimmten Absatz in den meisten Fällen schon voraus berechnen kann, werden die Noten in Platten gestochen und nur kleinere Auflagen gemacht, die sich je nach dem Absatz wiederholen. Eine Controlle dieser Auflagen würde aber bei der grossen Menge von Werken, welche im Laufe eines Jahres oder einer Reihe von Jahren ein Musikverleger producirt, die in keinem Verhältniss mit derjenigen Zahl stehen, welche dagegen ein Buchhändler producirt; ihm einen unberechenbaren Zuwachs an Arbeit verursachen, die er lieber in einem verhältnissmässig höhern Honorar*) gleich beim Ankauf solcher Werke, von denen er sich einen grossen Absatz verspricht, ablöst.

Dass aber der Bedarf an Musik in keinem Verhältniss geringer ist, als der an Büchern, beweist die geringe Anzahl von Musikverlegern gegen die der Buchverleger.

Auf die Frage nun: warum der Componist nicht sein Werk auf eigne Kosten herausgiebt und sich allein den Verdienst verschafft, den der Verleger an seinem Werke sich zu Nutzen zu bringen weiss? lässt sich nur antworten: weil der Componist nicht Kaufmann und Künstler in einer Person sein kann, er dies auch nur in solchen Fällen gethan, wo ihm der Absatz seines Werkes leicht möglich geworden, wie z. B. Logier mit seinen Werken etc. Geschieht dies aber nun in seltenen Fällen, so lag es eben darin, dass dem Componisten die Mittel zum Vertrieb fehlten, und kann man es dem Verleger verdenken, dass er Werke, deren Eigenthum er besitzt, lieber vertreibt, als solche Werke, die bei ihm in Commission gegeben werden? Würde aber die Kunst im Allgemeinen dabei gewinnen, wenn der Künstler neben seiner Kunst auch noch Kaufmann wäre? Wie würden sich Beethoven, Mozart, Mendelssohn und viele andere Künstler als Musikhändler ausgenommen haben?

Es ist nun der Vorschlag gemacht worden, um dem Componisten sein Eigenthumsrecht für die Auflage zu sichern, dass die Exemplare abgestempelt werden und zwar von Staatswegen, und nun der Componist von jeder Auflage sein neues Honorar bezöge. Viel einfacher als die ins Unendliche gehende Stempelei der Exemplare würde es sein, die Platten nach einem bestimmten Abzug unter Siegel zu legen. Indessen fragen wir: wie würden sich namentlich jüngere Componisten dabei stehen, deren Werke der Verleger nur deshalb nimmt, weil er vom Componisten eine Zukunft hofft, indessen sich täuscht und anstatt Vortheil vom Werke zu haben, Schaden sich herausstellte? Wer garantirt dem Verleger seinen Verlust? Wie würden alle

*) Dass diese Behauptung keine unbegründete, beweist z. B. das Honorar, was Mendelssohn für ein Heft Lieder ohne Worte, bekanntlich 5 Bogen, wofür sein Verleger 100 Frdr., also pro Bogen 20 Frdr.; der Schreiber dieses für Fantasieen gangbarer Componisten pro Bogen 8 und 10 Frdr. bezahlt hat. Vergleicht man nun den Absatz und die theuere Production eines Musikwerkes mit dem eines Buches, wie Humboldt's Kosmos oder Dieffenbach's Chirurgie, so wird der Unterschied jedem Unbefangenen einleuchten, und nach diesem der Einwand, dass Compositionen geringer bezahlt werden als Bücher, oder der Autor eines Buches im Gegensatz eines Componisten schlechter gestellt sei, ungerecht sein. Sowohl bei Autoren als Componisten giebt es aber eine Mehrzahl von Fällen, in welchen beiden der Ruhm genügt, ihr Werk nur gedruckt zu sehen.

diejenigen Componisten dabei fahren, die heute hohe Honorare bekommen und anstatt ihren Gewinn sicher in der Tasche zu haben, zugleich der Willkühr des Verlegers überlassen wären, wie er den einen oder den andern Componisten in seinem Vertriebe bevorzugte, — wie sollte das Interesse, das der Musikhändler an dem einen oder dem andern Werke nimmt, controllirt werden? Denn der Einfluss, der durch den Vertrieb eines Werkes dem Autor erwächst, könnte möglicherweise doch nicht unter polizeiliche Aufsicht gestellt werden.

Ueberhaupt was würde daraus entstehen, wenn jeder Componist auch gleichzeitig Verleger, jeder Maler gleichzeitig Kunsthändler und Jeder das selbst verkaufte, was er producirte. Wer würde die Ausgleichung übernehmen, die jetzt in der Hand des Verlegers liegt, weil ihm Gungl'sche Tänze Verdienst gebracht, zur Förderung der Kunst und zur Ehre seiner Handlung mit diesem Gelde die Herausgabe classischer Werke, Haydn'scher Symphonieen in Partitur, oder Wilsing'scher Sonaten zu bewerkstelligen, oder mit einer grossen Menge von Op. 1. jungen Künstlern die Bahn zu brechen.

Aus dem Vorbemerkten folgt, dass die Stellung des Verlegers zum Componisten eine durchaus rechtliche, gesetzliche ist. Beschränkungen in Handelsbeziehungen können, wie es die Erfahrung in allen kaufmännischen Verhältnissen genugsam beweist, nur zur Hemmung des Vertriebes, also zum Nachtheil des Producenten, ausschlagen. Sichere Grundlagen, auf denen die Rechte eines jeden Theiles beruhen und gesichert sind, sind erforderlich, und sind auch vorhanden.

Da der Staat hier nicht eingreifen kann, so bliebe nur ein Mittel den Componisten übrig: dem Verleger andere Bedingungen des Verlages aufzuzwingen, und zwar in der Association der Künstler zu einem gemeinschaftlichen Schutz- und Trutz-Bündniss nur unter feststehenden, in der Association beschlossenen Bedingungen ihre Werke zu verkaufen. Aber hierin müssen alle Componisten einverstanden sein, alle verpflichtet werden ohne Ausnahme, nicht allein die Preussischen, sondern auch die Oesterreichischen, nicht allein die Mecklenburgischen, auch die Bayrischen, nicht allein die Deutschen, sondern auch die Fremden. Ist nun aber ein solcher Verband möglich, und wenn er möglich, ist er für die Kunst selbst heilbringend?

Wir behaupten, ein solcher Verband ist unmöglich, weil diejenigen Componisten, deren Werke gut honorirt werden, mit ihrem Honorar zufrieden, ihr sicheres Einkommen, das ihnen ohne Mühe wird, daran setzen müssen, um es nun an eine kaufmännische Speculation zu wagen, die zeitraubende Controlle über ihre Werke selbst übernehmen. Jeder Componist hat die Anwartschaft, dahin zu gelangen, gut bezahlt zu werden, gelingt es ihm, die Gunst des Publikums zu erwerben und seine Compositionen zu begehrter Handelswaare zu machen.

Jeder Componist weiss sehr wohl, dass nicht alle seine Werke gleich gangbar sind, sehr häufig und in den meisten Fällen Componisten dadurch zu hohen Honoraren gelangt sind, dass ein oder das andere Werk einen ausserordentlichen Absatz gefunden, so z. B. Döhler's Op. 24., Kalkbrenner's la femme du marin, Weber's Aufforderung zum Tanz, Czerny's 100 Uebungsstücke, Donizetti's Regimentstochter, Mendelssohn's Lieder ohne Worte, Dreyschock's Campanella, Taubert's Campanella, Truhn's Scheiden und Leiden etc. Der Verleger nun wünscht ein ähnlich gangbares Werk zu bekommen, der Componist legt stets den Maassstab dieses Eldorado an und bestimmt danach sein Honorar; der kühne Verleger setzt sein Geld in dies Lottospiel ein, sich mit der Hoffnung schmeichelnd, einen ähnlichen Hauptgewinn zu ziehen. Rechnen wir die Honorare, die solche Componisten mit Productionskosten, Insertionen und was für eine Menge von geheimen Fonds nöthig waren, um einen Componisten gangbar zu machen, zusammen, so bleibt wahrscheinlich bei wenigen Componisten ein plus für den Verleger übrig, welches im nachtheiligen Verhältniss zu der Summe des Honorars steht, welches der gangbare Componist erhalten hat, und wird der gut bezahlte Componist den Vortheil opfern, seine Werke, sobald ein Verleger gesättigt oder aufgeklärt, einem andern Verleger zu verkaufen, bis dieser durch Erfahrungen erst auf den richtigen Standpunkt gelangt.

Ich glaube hiermit den Gegenstand ziemlich erschöpft und nachgewiesen zu haben, dass der Componist unabhängig vom Verleger, weder durch diesen übervortheilt, noch von den Gesetzen nicht genügend geschützt ist.

Was nun den Componisten in seiner Stellung zum Arrangeur und zum Veranstaltor öffentlicher Concerte anbetrifft, so scheint es, dass die Benachtheiligung, dass des Componisten Werk durch Arrangement verunstaltet wird, allerdings ein Eingriff in die Rechte des Componisten ist, und zwar aus demselben Grunde, den wir oben schon angedeutet haben. Indessen gleicht sich dies in der Masse der Erscheinungen und in der Mehrzahl aus. Wem ist es nicht bewusst, dass z. B. Schubert's Lieder in Deutschland fast gar nicht bekannt und verstanden waren, und seit der Zeit, dass Liszt dieselben übertragen, diese Lieder im Interesse der Kunst und der Künstler zu den gangbarsten und beliebtesten geworden. Truhn's Hidalgo und Zingaro waren als Lieder wenig oder gar nicht bekannt, wurden durch Döhler's Bearbeitung in 4 Länder, Frankreich, England, Deutschland und Italien, verbreitet. Weber's Aufforderung zum Tanz ist durch Hector Berlioz's Instrumentation wieder neubelebt zu einem der gangbarsten Klavierstücke in neuerer Zeit geworden. Früher als das Originalwerk kann es das Publikum nicht kennen lernen, d. h. vor dem Druck, und hat eine Composition bereits gedruckt existirt und lange bevor dieselbe bekannt geworden, so meinen wir, müsste der Componist dem Arrangeur dankbar sein, dass er es der Vergessenheit entrissen, und die Aufmerksamkeit auf dasselbe gelenkt hat. Dann aber, wie soll Jemand grössere Orchesterwerke kennen lernen, wo kein Orchester vorhanden, wie eine Oper, wo zwar eine Oper, aber keine gute? Sind alle Dilettanten im Stande, eine Partitur zu lesen?

Materiell leidet der Componist nicht unter solcher Bearbeitung, nur in einzelnen Fällen, wo seine Original-Melodie der Hebel der Gangbarkeit des Arrangements geworden. Für diesen Fall würde dem Componisten Abhülfe, wenn unser vorn angeregter Vorschlag zur Geltung käme, dass nur der Rechtsnachfolger die Erlaubniss zum Druck eines Arrangements geben dürfte. Im andern gesetzten Falle würde er nicht allein Nichts dagegen einwenden, im Gegentheil dem Verarbeiter Dank wissen.

Den Veranstaltern öffentlicher Concerte kann kein Hemmniss der Aufführung entgegengestellt werden; wenn ein Werk einmal dem Druck übergeben, dann ist es Gemeingut Jedes, der dasselbe benutzen will. Vor der Herausgabe, als Manuscript, ist die Aufführung nach unsern Gesetzen unerlaubt.

Der Schutz des Titels eines Werkes gegen Nachdruck ist für unsere Gesetzgebung noch ein zu ergänzender Punkt, hängt aber auch mit dem vorn angegebenen Schutz der Melodie zusammen, und wäre es nur wünschenswerth, dass stets der Name des Original-Autors mit angeführt würde.

Noch ist ein Punkt zu erledigen: der Schutz des Componisten dem Opern-Director gegenüber.

Die französischen Tantième-Gesetze für alle deutschen Opernwerke auf deutschen Bühnen, sind eine Ehrensache der Verwaltungen, und hat bereits ein grosser Theil dieselben eingeführt. Bei denen es noch nicht der Fall, wäre es allerdings sehr wünschenswerth. Zwangsmaassregeln können indessen auch dagegen nicht angewendet werden,

wenn die Componisten ohne diese Bedingung die Aufführung verstatten wollen, ohne welche dieselbe nicht stattfinden kann. Der Staat als solcher kann es nur bei eigenen Instituten befehlen, bei allen Privat-Unternehmungen bleibt es der gegenseitigen Convention überlassen.

Nun noch einige Worte zum Schluss an die Künstler, die im Gefühl des Verkanntseins das Anathema über die Verleger aussprechen, in ihnen den Fluch ihres Missgeschicks und — ungerechterweise suchen.

Das Publikum ist der Käufer, das Publikum bezahlt dem Componisten seine Geistesproducte, das Publikum und zwar das dilettirende Publikum, und deshalb muss auf dieses gewirkt werden, soll dem Künstler und dem Componisten geholfen werden. Die Mittel hierzu sind die Kritik, der Unterricht, die Bildung des Geschmacks durch beides. Bessert den Geschmack, dass dieser das Gute anerkenne und Werthvolles begehre, und das Werthvolle, Gehaltvolle wird auch vom Verleger am Besten bezahlt werden, während er heutigen Tages nicht die Composition, sondern nur den Namen des Componisten bezahlt. Der Käufer, misstrauisch durch das viele Missfällige, womit der Musikmarkt überschwemmt worden, hält sich nur noch an dem Einen, an dem Namen dessen, der seinem Geschmack Zusagendes geliefert.

Es ist dies nicht blos ein frommer Wunsch und bleibt ein solcher, nein! es liegt die Ausführung in der Macht der Künstler.

Verbindet Euch zu gemeinsamem Handeln, unterdrückt mit Schrift und Lehre das Unwürdige in der Kunst, und eine neue Aera wird der Kunst erblühen, denn wo die Kunst gefallen, ist es nur durch Verschulden der Künstler geschehen.

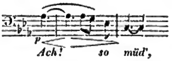
Recensionen.

Liederschau.

G. Flügel, 12 Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 21. 2 Hefte. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.

Der Inhalt der vorliegenden beiden Liederhefte bekundet, gleich einem frühern in diesen Blättern von mir beurtheilten Gesangswerke des Verfassers (Op. 19.), den gebildeten, denkenden Musiker, dem es nicht um ein oberflächliches, sondern um ein tieferes, charakteristisches Erfassen der Gedichte zu thun ist. Gleichzeitig tritt aber auch der Fortschritt daraus entgegen, den der Componist hinsichtlich melodie- und gesangreicherer Entfaltung der Singstimme gemacht hat. Es würde mich mit Genugthuung erfüllen, wenn mein in dem vorigen Jahrgange dieser Zeitung befolgtes Princip, nach welchem ich bei Beurtheilung der mir übergebenen Liederwerke fortwährend diesen wichtigen Punkt der Stimmbehandlung im Auge zu behalten bemüht war, etwas zu diesem Ergebniss beigetragen haben sollte. Dem sei jedoch, wie ihm wolle. Jedenfalls werde ich fortfahren, Charakteristik und Gesang als Hauptforderung an eine gute Lied-Composition zu stellen und namentlich durch Anführung schlagender Notenbeispiele, so oft sich die Gelegenheit dazu darbietet, die minder kundigen Componisten auf eine erspriesslichere Behandlung der Singstimme hinzuführen versuchen. Indem ich nach diesen allgemeinen Bemerkungen zu dem Flügelschen Liederwerke zurückkehre, kann ich übrigens den darin enthaltenen Compositionen nicht nur hinsichtlich verständiger Text-Auffassung und geschickter Stimmbehandlung, sondern auch nach der erfindenden Seite hin Anerkennung zu Theil werden lassen, insofern die Gedanken meist edel und gewählt erscheinen und, ohne gerade ausgeprägte Originalität zu entfalten, sich stets von Trivialität glücklich fern halten. Dabei tritt die Begleitung überall selbstständig auf und ordnet sich dennoch der Singstimme in angemessener Weise unter, ein Lob, das ich um so lieber ausspreche, da ich es seiner ganzen Ausdehnung nach dem oben erwähnten Op. 19. nicht spenden konnte. Im ersten Hefte sei zunächst No. 2.: „das Vöglein" hervorgehoben. Von einfacher Haltung in Melodie und Begleitung, spiegelt das Liedchen die trübe Grundfärbung des Gedichtes (in *A-moll*) recht glücklich wieder und wird auch dem Sänger, namentlich durch Momente wie der folgende:

als ein sang- und dankbares erscheinen. Aehnliche gelungene Züge gesangreicher Auffassung birgt No. 4. desselben Heftes, wo dem Sänger z. B. gleich im Anfange:



durch den schwellenden Halteton die günstigste Gelegenheit zu wirksamer Entfaltung der Stimme gegeben ist. In No. 1. des zweiten Heftes: „Nacht" (von Eichendorff) hätte ich mich gegen die Deklamation dieser Stelle:

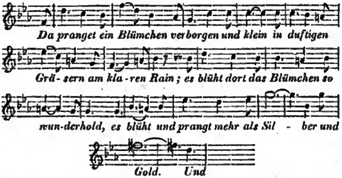
insofern zu erklären, als hier die leichte Sylbe des Wortes: „Vöglein" durch das Hinaufschlagen nach dem hohen *ges* leicht einen zu starken Accent erhält, wenn der Vortrag nicht ein sehr geschickter ist. Im Uebrigen könnte das Liedchen als ein gelungenes gelten, wenn es seiner ungemeinen Kürze wegen, da es nur eine Strophe hat, nicht von so wenig sättigendem Eindruck wäre. Von durchaus befriedigender Wirkung gestaltet sich dagegen, sowohl durch Form, als durch ein zartes und ansprechendes Colorit, ein anderes: „Nachtlied", das sich als 4te Nummer in diesem Hefte befindet, während sich No. 5. durch schwungreiche melodische Behandlung auszeichnet und No. 6., wieder ein Gedicht von Eichendorff: „Erinnerung" behandelnd, durch sinniges Erfassen desselben, sowie durch gesangliche Färbung, ebenfalls Anerkennung beansprucht. Es freut mich, nach Durchsicht dieses Werkes den Ausspruch thun zu können, dass der geschätzte Verfasser desselben im Gesangsfache nicht minder Treffliches zu leisten vermöge, als auf dem Felde der Instrumentalmusik, auf welchem er sich bekanntlich schon längst in ehrenvollster Weise hervorgethan hat. Das eben besprochene Werk darf sogar mit vollem Rechte den besten Liederproductionen der Neuzeit zugerechnet werden und verspricht solchen Gesangsfreunden, die Gehaltvolleres dem Salontande vorziehen, nachhaltigen Genuss.

Fr. Wilh. Sering, Das Herz ist todt, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Op. 4. Berlin, bei Challier.

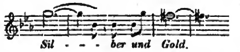
— —, Blümlein Vergissmeinnicht, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Op. 6. Berlin, bei Esslinger.

Zwei Lieder von sehr einfacher, anspruchsloser Erfindung, in denen jedoch ein lobenswerthes Streben nach einheitlichem Ausdruck und gesangsmässiger Behandlung der Singstimme wahrgenommen wird. Op. 4., für eine tiefe

Stimme, ist dem Umfange einer solchen angemessen componirt, gewährt indess im Ganzen nur geringes musikalisches Interesse. Bei weitem Anziehenderes, namentlich in melodischer Hinsicht, bietet Op. 6., für eine hohe Stimme, das ein hübsches Gedicht von Könemann überhaupt in recht ansprechender Weise behandelt. Namentlich gestaltet sich der Schluss des Liedes nicht nur melodisch wirksam und von angemessener Steigerung, sondern auch sehr dankbar für den Sänger. Er lautet:



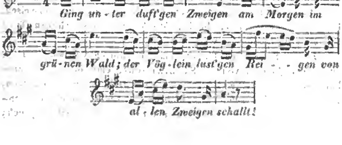
Nur mit dem drittletzten Takt im hier angeführten Notenbeispiele kann ich mich vom rein praktischen Standpunkte aus deshalb nicht einverstanden erklären, weil er in dem Hinaufschlagen von *b* nach dem kurzen hohen *g* eine Unbequemlichkeit für den Sänger enthält, die, zum Theil in dem gleichzeitig bedingten Aussprechen einer neuen Sylbe auf dem bezeichneten hohen *g* begründet, daher leicht zu vermeiden gewesen wäre, wenn der Componist den Passus etwa so:



gestaltet hätte. Jedenfalls darf „Blümlein Vergissmeinnicht" aber Sängern und Sängerinnen als eine recht angenehme und dankenswerthe Sangesgabe empfohlen werden.

J. Emil Leonhard, 7 Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Op. 13. Hamburg, bei Schuberth.

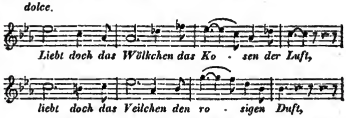
Der als ausgezeichneter Violin-Virtuoso bekannte Verfasser liefert in dem vorliegenden Liederhefte eine Arbeit von recht gefälligem, anmuthigem Inhalte. Ohne die Gedichte in charakteristischer Tiefe zu erfassen, ohne besonders Eigenthümliches in der Erfindung zu bieten, schmiegen sich die Compositionen den Texten durchgehends musikalisch wirksam an. Sie werden daher in gewissen Kreisen sehr ansprechen und namentlich von Dilettanten um so lieber gesungen werden, als sie nicht nur dem Sänger keine bedeutenden Schwierigkeiten darbieten, sondern weil sie auch in ihrem begleitenden Theile leicht ausführbar sind. Nur das kleine Frühlingslied No. 3. dürfte in seiner durchweg mehr instrumentalartigen, als gesangsmässigen Gestaltung der Melodie dem Sänger wenig Sympathie einzuflössen geeignet sein. Man urtheile:



Louis Liebe, 3 Lieder für eine Alt- oder Bariton-Stimme mit Begl. des Pfte. Op. 10. Cassel, bei Luckhardt.

— —, Lied für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Op. 11. Ebendaselbst.

Lauter Liebeslieder, meist von jenem sentimentalen, überschwänglichen Ausdruck des Gefühls, wie sie in Unzahl existiren, doch alle wirkungsvoll für die Stimme berechnet. Dass der Componist wirklich mit dem Wesen des Gesanges und den Forderungen des Sängers innig vertraut ist, dafür legen Melodieen, wie die folgende:



die dem oben angeführten Op. 11. entlehnt ist, vollgültiges Zeugniss ab. Jene Breite der musikalischen Auffassung, wodurch erst der wahre Gesang erzeugt wird, vereinigt sich hier auf's glücklichste mit melodischem Reize, so dass kein Sänger ein Lied verschmähen wird, das ihm so günstige Gelegenheit zur Entfaltung der Stimme bietet, obwohl es ihn durch inneren Gehalt weniger befriedigen dürfte. Leider ist aber die Zahl derjenigen Componisten, die in ihren Lied-Compositionen den Anforderungen musikalischer Gediegenheit und wahrhaft gesangsmässiger Auffassung in gleichem Maasse zu entsprechen vermögen, noch immer sehr klein!

Louis Spohr, An Sie am Klavier, Sonatine für Pfte. mit Gesang. Op. 138. Cassel, bei Luckhardt.

— —, Lieder mit Begl. des Pfte. Op. 139. Ebendaselbst.

Zwei neu erschienene Werke des würdigen deutschen Altmeisters, von denen das zuerst angeführte, trotz des ominösen Namens „Sonatine mit Gesang", nichts weiter als ein (aus einem einleitenden kurzen *Larghetto* und *Allegro vivace* bestehendes) ausgeführtes Gesangstück, nur mit einer etwas selbstständiger, als gewöhnlich, auftretenden Pianofortestimme versehen, ist, während das andere Opus verschiedene kleinere Compositionen theils in durchcomponirter, theils in ganz einfacher Liedform bringt. Jene dem Meister eigenthümliche Schreibweise, die durch ihren harmonischen Reichthum mehr ein rein musikalisches Interesse abzunöthigen, als Charakteristik, Melodie und Gesang (in dem oft angedeuteten Sinne des Wortes) hervorzurufen und zu begünstigen geeignet ist, bezeichnet auch die in Rede stehenden Arbeiten. Der berühmte Componist der „Jessonda" vermag sich darin in Anwendung von Gesangsfiguren und harmonischen Wendungen, wie diese:

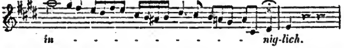
nicht zu verleugnen, wie denn überhaupt der Inhalt beider Werke, sowohl in der gewohnten Handhabung der musikalischen Mittel, als in der stereotypen Ausdrucksmanier, überall Spohr wiedererkennen lässt.

J. Schladebach, 3 Lieder für eine Bariton- oder Altstimme mit Begl. des Pfte. Op. 18. Braunschweig, bei Meyer.

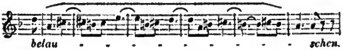
— —, 3 Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Op. 19. Ebendaselbst.

Die beiden vorliegenden Gesangswerke des in der mu-

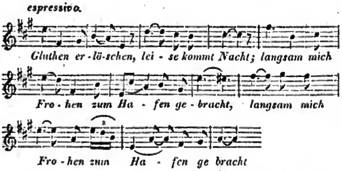
sikalischen Welt als kenntnissreichen und unpartheiischen Kritikers hochgeschätzten Verfassers geben Zeugniss, dass er auch auf dem Felde der Composition Achtungswerthes zu leisten befähigt ist. So birgt z. B. das Altheft in seiner zweiten Nummer, der ein Gedicht: „der König und der Landmann" (von Seidl) zum Grunde liegt, eine durchaus textgemäss behandelte Composition, indem sie in der Zeichnung des Einfach-Balladenartigen einen sehr glücklichen Ton anschlägt. Zuweilen verlässt der Componist indess die einfache Liedform ohne Grund, wie mir scheinen will. So in No. 1. des anderen Werkes (für hohe Stimme), wo er am Schlusse z. B. eine förmliche Opern-Arien-Cadenz:



anbringt. Auch eine so lange Dehnung einer Sylbe, wie sie die zweite Nummer des zuletzt erwähnten Werkes in folgender Stelle:



an's Licht führt, will mir, insofern dadurch verhältnissmässig der Gedanke musikalisch zu weit ausgesponnen wird, in der Liedform nicht gerechtfertigt erscheinen, wiewohl mancher Sänger derartige an sich effectvolle Ausschmückungen sehr willkommen heissen dürfte. Jedenfalls trifft aber eine einzige so ausdrucksvoll und gesangreich gefärbte Melodie, wie diese:



die Seele tiefer, als dies zehn der notenreichsten Cadenzen vermögen? *Jul. Weiss.*

Berlin.

Italienische Oper.

Die zweite Gastvorstellung der Frl. Emilie Dielitz in der „Linda von Chamouni" reihte sich der ersten insofern entsprechend an, als auch hier die Künstlerin schöne Gesangsgaben, künstlerische Ausbildung und vollendete Technik nach den verschiedensten Seiten hin entfaltete. Ohne eine detaillirte Beschreibung des Abends zu liefern, berichten wir nur, dass Frl. Dielitz namentlich in dem Duett des zweiten Akts mit dem Marquis und in der Wahnsinnsscene den ganzen Umfang ihrer Mittel in schöner Abrundung zu Gehör brachte. Die Schlussarie lieferte reizende Arabesken, oft mit feinen Zügen über das schöne Bild der anziehenden Rolle ausgebreitet. Nur möchten wir die Sängerin vor einer zu grossen Anstrengung ihres Organs in der höchsten Stimmlage warnen, weil da ihr Ton eine Härte annimmt, welche mit den sonst lobenswerthen Eigenschaften ihrer Kunst in Contrast steht. Das Spiel der Künstlerin hat in der Linda nicht jene Leichtigkeit und naive Frische, wie es die Rolle erheischt. Vielleicht verschuldet dies die Unbekanntschaft mit der hiesigen Bühne, da sie gewohnt ist, in grössern Dimensionen ihre Handlung zu entfalten. Im Ganzen aber scheint ihr die kräftige Zeichnung tragischer Charaktere mehr zu gelingen, wie denn ihre Norma in der That vortreffliche Momente enthielt. Im Uebrigen war die Besetzung recht gut. Besonders sind die Darstellungen des Sgr. Rinaldini und der Sgra. Dagliotti mit vieler Anerkennung zu erwähnen. Der erstere gab den Vater der Linda zum ersten Mal und zeichnete sich sowohl durch schönen Gesang wie durch eindringliches Spiel aus. *d. R.*

Concerte.

Soirée für Kammermusik.

Die vierte Trio-Soirée brachte zwei neue Werke. Zuerst ein Trio von Lewy, eine Composition, die in der That neu genannt zu werden verdient, wenn nur alles Neue zugleich schön wäre. Fällen wir ein Urtheil über das Ganze, so möchten wir sagen, dass in dem Trio sich geistreiche Gedanken vorfinden, die aber mehr durch Reflection vermittelt sind, als dass man sie für einen freien Erguss eines erfinderischen Talents anzusehen hätte. Die Arbeit weicht entschieden von dem Wege ab, auf welchen uns die klassischen Vorbilder der Kunst hinweisen. Alles fällt auseinander, Thematisirung, Fluss und natürliche Entwickelung sind Eigenschaften, die man hier nirgend vorfindet, so dass das Erfundene, Originelle, wenn wir es so nennen können, um so krasser hervortritt. Im ersten Satz verschwimmt Alles in Nebel, kein klarer Sonnenblick, aber Effecte giebt es in Massen. Namentlich arbeitet der Schluss auf dergleichen hin, ein Toben, wie es nicht leicht wieder in einem Trio zu finden ist. Der zweite, entschieden gelungenste Satz, hat in der Arbeit eine grössere Concentration und ist durch Erfindung am originellsten. Namentlich markirt sich in den *Pizzicato's* der Streichinstrumente, zu welchen ein liebliches Motiv des Trio's einen feinen Gegensatz bildet, eigenthümliche Färbung. Das *Adagio* fällt dann wieder auseinander, bewegt sich in sentimentalen, überschwänglichen, dann in barocken zusammenhangslosen Effecten mühsam bis zum Schluss. Der letzte Satz enthält für unser Ohr Absurditäten, die so krass hervorblicken, dass der Eindruck leicht in's Lächerliche gezogen wird. — Viel gelungener erschien uns die zweite Composition, eine Sonate für Pianoforte und Violine von Rich. Würst. Die ersten beiden Sätze waren jedenfalls ganz hübsch gearbeitet. Der Componist strebt nach Gesang und Ausführung in die Breite. Ueberall gelingt ihm aber die Gedankenentwickelung nicht so, dass man sie als aus einem Gusse hervorgegangen bezeichnen könnte. Es erschien uns zuweilen, als ob der Componist mit dem Ausspinnen der Motive nicht fertig zu werden vermochte, hie und da der Gang etwas lahmte. Am wenigsten gefiel dem Ref. der Schlusssatz, in welchem der Zeitgeist, der sich gern in absonderlichen Weisen bewegt, um etwas Neues aufzustellen, für seine Ansprüche mehr oder weniger einen Ausdruck gewinnt. So ist es uns z. B. nicht begreiflich, in welchem innern Zusammenhange das langsame Intermezzo am Schluss zur Idee des ganzen Satzes stehen sollte. Auch hier wie bei den meisten Arbeiten der neueren Zeit müssen wir immer wieder auf ein strengeres Festhalten wenigstens an den Meisterformen verweisen. Die Ausführung dieser beiden Werke wie des schönen Tio's Op. 70. von Beethoven war vollendet.

In der Soirée für Kammermusik hörten wir am 5. d. M. zuerst ein Quartett von A. Stahlknecht, eine in jeder Beziehung schätzenswerthe Arbeit, von edler Haltung in allen Sätzen, von klarer und gesunder Durchführung im Einzelnen wie im Ganzen. Auch die Erfindung macht auf Eigenthümlichkeit Anspruch;

ganz besonders aber darf dem Werke eine einheitliche Anlage zugesprochen werden. Der Componist ist ein fleissiger und sinniger Pfleger dieser Kunstform, denn aus seiner Feder sind bereits mehr als **zwanzig** Quartette hervorgegangen, wenn diese auch nur in seinem Pulte liegen. Die zweite Nummer bildete **Beethoven's** wunderschönes *G-dur*-Quartett, dessen ausgezeichneter Vortrag allgemein ansprach. Zum Schluss hörten wir ein Sextett von **Onslow** für Pianoforte, Flöte, Klarinette, Fagott, Horn und Contrabass. Die Composition gehört zu den ältern des Meisters, aber nicht zu seinen besten. Das Pianoforte ist mit besonderer Vorliebe bearbeitet und zwar als concertirende Stimme, brillant, effectvoll, durch Coloraturen, chromatische Gänge und dgl. sich hindurchbewegend. Thema, Erfindung, breite Melodie, Gesang, künstlerische Abrundung und Ruhe vermissen wir. Die Instrumente, so scheint es oft, wollen oder können nicht recht in Fluss kommen. Dabei war die Ausführung theils durch die unreine Stimmung des Pianoforte's, theils durch Unruhe des Spielers nicht ganz gelungen. *Dr. L.*

Erste Concert-Soirée des Vereins Euterpe.

Am Mittwoch den 31. Januar im Englischen Hause unter Leitung des Musik-Directors **Wieprecht**. Fassen wir besonders den Zweck dieses Unternehmens in's Auge, so spricht sich in der Zusammensetzung des Programms die Tendenz aus, namentlich in diesen Concerten jüngern Talenten den Weg in die Oeffentlichkeit zu bahnen und weniger berühmten Tonkünstlern die Gelegenheit zu schaffen, ihre Werke vor das Forum des Publikums zu bringen; daher können wir nur mit grosser Freude diesem wahrhaft zeitgemässem Unternehmen unsere vollste Anerkennung zollen, ihm die Unterstützung Aller wünschen, die es mit der Kunst aufrichtig und ernstlich meinen. Die Leistungen des heutigen Abends bewiesen hinlänglich, dass die Zusammensetzung des Orchesters aus wackern Kräften besteht, die bei Ausdauer und fortdauernder Liebe zur Sache im Stande sind, Tüchtiges zu leisten. Unser Rath wäre, dass Hr. Musikdirector **Wieprecht**, der ganz der Mann ist, mit Energie dieses Ziel zu verfolgen, hauptsächlich sich an diese Idee hielte und möglichst viel Neues, so viel als sich nur durch fleissige Proben zu Stande bringen lässt, dem Publikum vorführte, um sich das doppelte Verdienst um Künstler und Publikum zu erwerben. Das heutige Programm enthielt: Ouverture über das Lied: „Was ist des Deutschen Vaterland?“ von Lemke. *Adagio* und *Rondo (Dami la man di sposa)* gesungen von der Königl. Sängerin Frl. Gay, componirt von G. Mazza. Souvenir des Ardennes, für Violoncell, vorgetragen und componirt von Hrn. **Wohlers**. Ouverture zur Oper: „Tordenskjold oder die Seeschlacht in Dynekilen“, componirt von Saloman. Arie aus: „Figaro's Hochzeit“, gesungen von dem Königl. Sänger Hrn. **Welgold**, componirt von Mozart. Capriccio für Piano und Orchester, vorgetragen von Hrn. **Pfeiffer**, componirt von Mendelssohn. Sinfonie *(D-dur)* von Beethoven. *d. R.*

Correspondenz.

New-York.

Das Virtuosenthum in Amerika.

(Fortsetzung und Schluss.)

Aus dem Gesagten kann man sehen, dass Herz und Ole Bull die Einzigen waren, die so zu sagen Glück machten. Die Uebrigen sind entweder ohne Schaden davon gekommen, oder haben aus ihrer Tasche zusetzen müssen. Ja man findet sogar unter den letzteren mehrere, denen Mangel an Anerkennung von amerikanischer Seite selbst ihre persönlichen Gegner befremdet hat. Es drängt sich daher die Frage auf, ob Amerika ein gutes Land für den Künstler sei? und ich muss gestehen, dass sie nicht leicht zu beantworten ist. Es ist allerdings nicht zu leugnen, dass der ausübende Künstler, der Virtuos, ein lohnendes Resultat hoffen **kann**, jedoch muss er auf Täuschung gefasst sein. Ich schmeichle mir, das Land genau zu kennen, würde mich aber eben so wenig wundern, wenn Liszt und Thalberg zehnmal mehr Succes als in Europa, als wenn sie zehnmal weniger hätten. Die Hauptursache liegt in dem Mangel musikalischer Beurtheilungskraft des gesammten amerikanischen Publikums, daher darf das Genie nicht allzusehr auf seine Macht rechnen. Nur ein kleiner, ein ganz kleiner Theil, kaum hinreichend, die Kosten zu decken, geht in's Concert der Musik zu Liebe, die überwiegende Mehrzahl will blos den Trieb der Neugierde und der Mode befriedigen. Der Künstler, wenn er nicht seine Reise umsonst gemacht haben will, muss daher alle ihm zu Gebote stehenden Mittel anwenden, diese Neugierde zu erregen und fashionable zu werden. Giebt sich aber jeder Künstler zur Prostitution seiner Kunst her? und gesetzt, er giebt oder leiht sich her, welches sind die Mittel, die dieses Resultat herbeiführen **müssen**? Bei unserer ungeheuer schnellen Entwickelungsgabe, die einen eben so schnellen und heftigen Wechsel zur Folge hat, kann man auf die Stabilität irgend eines Puff-Systems keineswegs rechnen; denn wir sehen, dass dieselben Mittel, denen Ole Bull sein Glück zu verdanken hatte, bei L. de Meyer eine entgegengesetzte Wirkung hervorgebracht haben; dieselben Mittel, einfaches und künstlermässiges Auftreten, die Vieuxtemps ruinirten, haben bei Herz den glänzendsten Erfolg herbeigeführt. Ein Mittel, dessen Wichtigkeit nicht in Zweifel gezogen werden kann und welches auch seine Wirkung nie verfehlt, ist die Presse, welche bei uns eine Macht hat, mit der sich die Europäische nicht vergleichen kann; aber trotz dem Umstande, dass mehrere Künstler ein anerkanntes Talent besitzen, sich den guten Willen der Presse zu verschaffen, dürfte er bei uns scheitern. In Europa genügt es, die Organe der grossen Städte wie Paris, London, Berlin oder Wien für sich günstig gestimmt zu wissen, die kleinen Städte richten sich darnach. In Amerika aber weiss die Localpresse selbst der unbedeutendsten Stadt ihren eigenen Einfluss geltend zu machen. Günstige Kritiken in New-York und Boston nützen in New-York und Boston. In Charleston, New-Orleans, St. Louis verlieren sie ihre Wirkungen, wenn sie nicht von den Ortsorganen indossirt werden. Die Provinzialpresse erlaubt sich aber nicht selten dagegen zu protestiren, um ihre Macht zu zeigen. Würden unsere Journale musikalisch gebildete Kritiker besitzen, so würde diesem Uebelstande leichter abzuhelfen sein, aber es giebt deren nur drei, die diesen Namen nur einigermaassen verdienen, denn gewöhnlich schreiben sie abwechselnd die Stenographen, der Berichterstatter der Polizei-Angelegenheiten, der Börsen-Referent, oder irgend Jemand vom Cassier bis zum Zeitungs-Austräger; wer nur im sechsten Grade mit Jemanden verwandt ist, der Flöte blasen lernen wollte.

Hier giebt es keinen andern Ausweg, als einen eigenen Agenten zu haben, der mit den Redacteuren der vorzüglichsten Journale bekannt ist und in Folge dieser Intimität Berichte im Voraus von Zeit zu Zeit schicken kann, ja die Erlaubniss erhält, die Kritik nach dem stattgefundenen Concerte selbst zu schreiben. So verdammenswerth dieses scheinen mag, so giebt es doch kein anderes Mittel, und der gute Yankee lässt sich so schön bei der Nase herumführen, ohne es zu merken. Dieses ist der Fall, trotz des weltberühmten Scharfsinns des Amerikaners, und ich charakterisire die Nation gewiss nicht unrichtig, wenn ich sage, dass es eben so leicht ist, zehn oder mehr Amerikaner anzuschmieren, als es schwer ist, einen oder zwei hinter's Licht zu führen. So ein Agent ist schwer zu finden, besonders seitdem die Virtuosen-Concurrenz so sehr über Hand genommen hat, und findet man ihn, so kostet er ohne freie Verköstigung und Reise-

spesen 10 bis 15,000 Frs. per Jahr. Dieses ist eine bedeutende Ausgabe, aber nicht so gross, wenn man die Seltenheit dieser speciellen Geschäftskenntniss in Erwägung zieht. Der Agent hat ferner noch die Verantwortlichkeit der Reiseroute, deren zweckmässiges Arrangement von grosser Wichtigkeit ist. Die Concert-Saison fällt in den meisten Städten in verschiedene Epochen; in New-York, Philadelphia und Boston von October bis Januar, in New-Orleans ist sie im Januar, in Charleston im Mai und so fort; es handelt sich demnach darum, zur gehörigen Zeit einzutreffen, um die Haupttour in einem Jahr vollenden zu können, was bei der ungeheuren Ausdehnung des Landes eine genaue Kenntniss der Distancen unumgänglich nothwendig macht.

Eine andere Schwierigkeit besteht darin, dass die Zahl der Concerttage so beschränkt ist. Sonntag sind alle Unterhaltungen — ob man Concerte dazu rechnen darf? — verboten. Samstag ist man in der Regel mit dem Abschluss der wöchentlichen Geschäfte und den Vorbereitungen für den Sonntag beschäftigt. Mittwoch ist bei vielen Secten Bettag, was sehr zu berücksichtigen ist, da die Frommen, vom Theater ausgeschlossen, häufig Concerte besuchen. Es bleiben daher nur 4 Tage übrig, wo man oft wochenlang auf den Saal warten muss, da in jeder Stadt nur einer existirt, mit Ausnahme New-Yorks, welches gar keinen besitzt und wo alle Concerte in einer — Kirche!! genannt: „Tabernacle" stattfinden. Regnet es, oder scheint es nur regnen zu wollen, so ist das Concert sehr compromittirt, denn unsere Damen sind oder bilden sich ein, eine sehr zarte Gesundheit zu haben. Trotz einer gewissen Verminderung des Publikums um wenigstens die Hälfte muss das Concert nach hiesigem Gebrauche stattfinden. Bochsa hat den Widerwillen des Publikums nur einem wegen schlechter Witterung aufgeschobenen Concerte zuzuschreiben.

Zum Schluss erwähne ich noch der Concertkosten, und um die Sache kürzer zu machen, gebe ich Ihnen eine numerische Specification, deren Richtigkeit nicht zu bezweifeln ist, da ich Gelegenheit hatte, mich bei Herz, Sivori, Ole Bull etc. davon zu überzeugen. Sie sind sehr hoch, aber Sängerinnen, die auf keinem Provinzialtheater erscheinen könnten, lassen sich enorm bezahlen, sobald sie so glücklich waren, Lieblinge zu werden, und nur solche muss man engagiren, wenn man ein volles Haus haben will:

	Dollars.
a. Saal oder vielmehr Kirche	75
b. Orchester wenigstens 24 Personen, die nach republikanischer Art und Weise gleichförmig mit 5 Dollars die Person bezahlt werden müssen	120
c. Kapellmeister	25
d. Sänger und Sängerinnen	150
e. Annoncen durch 5 Tage in 20 Zeitungen	75
f. Druckkosten	40
g. Verschiedene Auslagen	50
	535

d. h. circa 715 preussische Thaler. Mit diesen Auslagen kann man 1500 Dollars Einnahme erwarten. In den kleinern Städten ist dasselbe Verhältniss zwischen Einnahme und Ausgabe.

Sollte daher ein berühmter Pianist (denn nur einem solchen kann ich rathen herzukommen, wenn ich ihm überhaupt dazu rathen darf) trotz aller dieser Schwierigkeiten sein Glück hier versuchen wollen, so soll er: 1) eine Reputation in England besitzen; 2) seine Ankunft 6 Monate früher anzeigen lassen; 3) einen Klavierstimmer mit sich bringen, denn er findet deren nur an 5 unter 20 Städten; 4) sehr vorsichtig in der Wahl seiner Freunde sein und nur den Einflüsterungen solcher Folge leisten; 5) Ende September in New-York eintreffen; 6) etwas englisch sprechen; 7) kurze Stücke spielen, und da man hier nur italienische Oper hat, ältere italienische Thema's zu wählen, damit es ihnen nicht wie Meyer gehe, als er eine Fantasie über die französische Oper *Robert le diable* concertirte und ihm gerathen wurde, lieber etwas Englisches zu spielen, da nicht jeder im Saale französisch verstände; 8) um keinen Preis *Yankee Doodle* spielen; 9) nie für wohlthätige Zwecke spielen und endlich: 10) 1000 Dollars baar mitbringen und sich nicht ärgern, wenn er mit weniger Geld weggeht, als er mitgebracht hat. *l—n.*

Nachrichten.

Berlin. Während hier Mozart's Geburtstag erst am 28. Januar durch Aufführung des „Figaro" gefeiert wurde, fand in Leipzig dieselbe Feier schon am 27sten durch Aufführung des „Don Juan" statt. Dort behauptet man, dass der 27ste der Geburtstag Mozart's sei, womit auch Schilling's Lexicon der Tonkunst übereinstimmt.

— Die seit längerer Zeit unterbrochene Zeitschrift „Teutonia", litterarisch-kritische Blätter für Männergesang, herausgegeben von Jul. Otto und Dr. Jul. Schladebach, ist in diesem Jahre wieder erschienen und machen wir unsere Leser darauf aufmerksam. Die Hamburger „kleine Musikzeitung" wird ferner durch die Gattin des Componisten Pierson, der unter dem Namen Caroline Leonhard Lyser bekannten Schriftstellerin, redigirt werden.

— Binnen Kurzem steht uns Meyerbeer's „Feldlager" bevor.

— Eine in der Spenerschen Zeitung befindliche Notiz, dass die rühmlichst bekannte bei Breitkopf & Härtel 50 Jahre erschienene „Leipziger allgemeine Musikzeitung" ferner in der hiesigen Schlesinger'schen Musikhandlung fortgesetzt wird, beruht auf einem vollständigen Irrthum, indem die Herren Breitkopf & Härtel die Erklärung abgegeben, dass sie durchaus in keiner Weise mit der Schlesingerschen Handlung darüber in Beziehung getreten, der frühere Redacteur, Hr. Prof. Lobe, seinen bestimmten Beitritt als Mitarbeiter unserer Zeitung zugesagt und die frühern Mitarbeiter der Härtel'schen Zeitung zum Theil gleichzeitig für die unsrige schon mitgewirkt haben, zum Theil mitwirken werden. Mithin hat der Einsender der Notiz in die Spenersche Zeitung der Schlesingerschen Handlung keinen Dienst erwiesen, wenn diese beabsichtigen sollte, eine neue Zeitung herauszugeben, indem dies neue Unternehmen, noch in der Geburt begriffen, schon mit einer Unwahrheit und Täuschung des Publikums beginnt.

— Interessant ist, dass der Musikdirector Hr. Wieprecht, Dirigent der hier in's Leben getretenen Musikgesellschaft Euterpe, ebenfalls Mitgründer des vor 25 Jahren in Leipzig entstandenen Musiker-Vereins gleichen Namens ist. An demselben Tage, wo besagte Leipziger Euterpe ihr 25jähriges Jubiläums-Concert gab, trat die hiesige Euterpe zum erstenmal vor das Forum der Oeffentlichkeit.

Magdeburg. Am 23. v. M. gaben die Geschwister Neruda ein recht besuchtes Abschieds-Concert, in welchem Fräul. Emma Roth mitwirkte.

Leipzig. Im nächsten Monat wird „das Thal von Andorra" auf unserer Bühne in Scene gehen.

Dresden. Die neue Oper des Herzogs von Coburg-Gotha: „Vergeltung", Text von Fr. v. Eisholtz, soll hier in Scene gehen.

Frankfurt a. M. Die Oper liegt ganz darnieder und somit konnte der Erfolg des neuen Clapisson'schen Werkes auch kein durchgreifender werden. Die letzte Hälfte der Oper sprach übrigens mehr an als die erste. Im Jahre 1848 fanden hier von 58 verschiedenen Opern 166 Vorstellungen statt. Stieghelli singt in einzelnen Scenen.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock** (**G. Bock**, Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 7. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 14. Februar 1849.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:	Briefe und Pakete	Preis des Abonnements:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes. Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr. Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.	werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben: Ed. Bote & G. Bock in Berlin erbeten.	Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock. Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Franz Schubert und das moderne Lied. — Recensionen. — Berlin (Königliche Oper, Concerte). — Correspondenz. — Feuilleton (Aus der Mappe eines Musikreorganisationsvereinsvorsitzers, von A. B. Marx. — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Franz Schubert und das moderne Lied.

Von *Dr. O. Lange.*

Das Lied ist wie in der Dichtkunst, so auch in der Musik die am meisten ausgebildete und bebaute Kunstform und die Betrachtung desselben nach seiner geschichtlichen Entwicklung gehört zu den interessantesten Aufgaben der Musikwissenschaft. Einzelne Momente in dieser Entwickelung herauszuheben, sie zu beleuchten, je nach dem Standpunkte der Auffassung, fördert jene Betrachtung, indem dadurch die Phasen, welche das Lied durchlaufen hat, heller hervortreten. Obige Aufschrift soll ein solches Moment bezeichnen. Der Standpunkt, welchen ich bei Erörterung desselben einnehme, hat es vorzugsweise mit dem Inhalte, weniger mit der Form zu thun. Denn die letztere würde Gegenstand einer theoretischen Behandlung sein und der Compositionslehre anheimfallen. Auch ist darüber sehr Umfassendes und Geistvolles in der Compositionslehre von Marx gesagt worden. Hiezu bemerke ich noch, dass das Volks- und geistliche Lied in diese Betrachtung nicht aufgenommen werden soll, sondern nur das weltliche, eine Bemerkung, die sich durch den Beisatz „modern“ gewissermaassen schon von selbst erledigt.

Wenn man von der Ansicht ausgeht, dass das Lied seinen Inhalt als einen einheitlichen zu fassen hat und diese Einheit sich nicht zu einer Mannigfaltigkeit ausweiten darf, wodurch es sich wesentlich von complicirtern Kunstformen unterscheidet, so dürfte die Form des Volksliedes und mit ihr das aus dem Volksliede grossentheils entstandene protestantische Kirchenlied als die Grundform für diese Gattung anzusehen sein. An sie müssen wir anknüpfen, um auf das moderne Lied zu gelangen. Im Wesentlichen ist seit dem sechszehnten bis zum Ende des vorigen und Anfange dieses Jahrhunderts die bezeichnete Form beibehalten worden und wenn wir seit Haydn und Mozart eine neuere Musik überhaupt datiren, so wird das, was jene Meister in dem Liede geschaffen haben, sich auf jene, gewissermaassen stabile Grundform zurückführen lassen. Den von ihnen eingeschlagenen Weg mussten ferner diejenigen Meister wählen, welche sich ausschliesslich oder doch vorzugsweise mit dem Liede beschäftigen, wie Schulz, Himmel, Kreuzer, Reichardt u. a. Dass man den Inhalt des Liedes in einer, hier nicht weiter zu erörternden einfach-naiv-kindlichen Weise musikalisch verkörperte, lag an der Poesie jener Zeit, die in Gellert, Weisse, Gleim, Kleist u. a. ihre Repräsentanten hat. Freilich lebte damals auch schon Goethe und das Leipziger wie das Sesenheimer Liederbuch enthalten Proben, wie man der Originallyrik des grossen Dichters die damals üblichen Formen in der Musik anpasste. Während aber die *poetae minorum gentium* vergessen werden, geht das Genie über seine Zeit hinaus und findet daher auch in der Gegenwart immer wieder neue Gestalten und Auffassungsweisen für die Musik. Jene kindliche Lyrik der Schulz'schen und Himmel'schen Musik enthält ausserordentlich viel Schönes. Sie wurzelt auf dem Boden einfachster und natürlichster Empfindung. Ihre Einseitigkeit besteht nur darin, dass sie das Innere zwar wahr, aber nicht vollständig erschliesst. Das Glück und der Friede des Herzens in der Beschränkung, Resignation, ausschliessliche Hingebung an das Individuum, Alles dies sind Bedingungen, unter welchen die Liedpoesie sich damals nur innerhalb eines leicht zu überschauenden Kreises von Empfindungen aussprach.

Die grossen weltgeschichtlichen Bewegungen seit der französischen Revolution stürzten das übertünchte Zerrbild des französischen Geschmacks, rissen der Kunst den Flitter

vom Gewande und wiesen somit auf die Nothwendigkeit einer Umgestaltung hin. Diese musste von Deutschland ausgehen. Deutschland hatte sich in der damaligen Zeit rein und unbefleckt erhalten, die Heroen der Kunst konnten aber in dem naiven Volksbewusstsein (nach der Schlacht bei Jena stritt man darüber, ob Schiller oder Goethe ein grösserer Dichter sei) keine feste Wurzel fassen, wenigstens war für ihre Grösse keine Empfänglichkeit vorhanden. Sie hatten aber geschaffen, und nachdem die Welt beruhigt und aufgeklärt worden, überströmte der deutsche Genius den ausgetrockneten Boden. Die Fülle aber und die Hoheit der deutschen Musik stiess noch auf weitere Hindernisse. Das Zeitalter der Revolutionen ist nämlich nicht zu Ende. Die erste französische wurde unterbrochen, die zweite unterdrückt, die dritte europäische scheint zu dem Endziel hinstreben zu wollen, zu einer naturgemässen Staatenbildung. Das aber ist gewiss: so wir nicht werden wie die Kindlein, ist für die Kunst und das Volksleben in ihr keine Aussicht. Dass die Kunst sich von diesen Bewegungen fern halten konnte, war nicht möglich; sie musste das Gesunde und Krankhafte dieser Einflüsse in sich aufnehmen. Der titanenhafte Beethoven hat sogar von dem Becher des Zeitgeistes genippt. Dieser Geist muss erst die ganze Welt durchdrungen haben, ein Zustand der Ruhe und in ihr der naiven Lebensanschauung zurückgekehrt sein. Dann wird die Seele freier athmen, weil sie reine Lebensluft umweht. Die heutige Zeit ist einer Epidemie vergleichbar, die das ganze sociale Leben fieberhaft durchzittert. Je nachdem nun die verschiedenen Individualitäten der Menschen davon berührt werden, giebt sich auch der Einfluss in den mannigfaltigsten Formen und Weisen zu erkennen. Und zwar, was das künstlerische Schaffen anlangt, entweder als Ausdruck eines excentrischen Spiritualismus oder als resignirende Sentimentalität. Die Phantasie, das schaffende Seelenorgan des Künstlers — wenn man sie so nennen will — ist eine vollständig harmonische Verbindung der höchsten intellectuellen Kraft und der tiefsten Gemüthsanschauung. Die heutige Zeit erscheint mir als die entschiedenste Feindin harmonischer Bildung. Sie treibt, weil eben krank und fieberhaft, Alles in die äussersten Extreme. Daher neigt sich das künstlerische Schaffen nach der einen oder der andern Seite hin. Der übertriebene Spiritualismus ruft sogenannte geistreiche Kunstwerke hervor, die resignirende Sentimentalität befindet sich wohl in dem verschwimmenden Ausdruck ihrer Gefühle.

Hier an dieser Stelle glaube ich den Gesichtspunkt aufgefunden zu haben, der mir einen unbefangenen Blick in das weite Gebiet der Compositionen heutiger Zeit, insbesondere aber auch in das der Lieder-Composition eröffnet. Soll ich sie alle herzählen die sentimentalen Minnesänger des neunzehnten Jahrhunderts oder die geistreichen musikalischen Interpreten Heine'scher, Hoffmann'scher Lyrik? Soll ich sagen, mit welcher Hast, mit wie fieberhafter Gluth ihre Klänge in den duftigen, blasirten Salons verschlungen und über alle Maassen schön gefunden werden? Es giebt gar Wenige, die sich von so mächtigem Zeiteinflusse fern zu halten vermochten. Ich möchte von beiden Seiten Keinen nennen, da ich es mir zur Aufgabe gestellt habe, von Franz Schubert zu sprechen. Auch er ist ein Kind der Zeit, mehr denn irgend ein Anderer, über Alle aber hervorragend, weil das, was er leistet, sein innerstes, eigenthümlichstes Wesen genannt werden darf, weil er nicht genascht hat von den Früchten anderer Künstler, sondern nur geschöpft aus dem Quell seiner Zeit. Er hat als Lieder-Componist seine Zeit ganz durchdrungen und verdankt alles Grosse und Schöne, ebenso wie alles Krankhafte in seinen Werken ihr allein.

Gehen wir nach diesen Vorbemerkungen zu einer speciellen Charakteristik Schubert's als Lieder-Componisten über. Zu einer literarischen Kritik reicht das vorhandene Material seiner Compositionen nicht aus, da er mehr als vierhundert Lieder geschrieben hat und davon noch nicht die Hälfte veröffentlicht worden ist. Jedenfalls aber erkennen wir in den herausgegebenen Werken das Talent des Componisten zur Genüge und sind darnach im Stande, seine Bedeutung für die Kunst zu würdigen. Schubert war ganz besonders befähigt, in der Vocalmusik, und vorzugsweise im Liede, Aussergewöhnliches zu leisten, Bahn zu brechen und dem Liede eine neue Stelle anzuweisen. Zu einem solchen Schlusse berechtigen sogar seine Instrumental-Compositionen, die sich ganz besonders durch Eigenthümlichkeit und Melodieenreichthum auszeichnen, weniger durch einen planmässigen, architektonischen Bau. Diese Eigenthümlichkeit Schubert's, mehr zu erfinden als zu thematisiren, Gedanken an Gedanken zu reihen, vor Fülle derselben der vermittelnden Thematisirung zu entgehen, macht ihn zum Liebling der Spiritualisten in der Musik, zum Liebling Derer, denen es vor allen Dingen um einen fasslichen Inhalt zu thun ist. Darin begründet sich aber auch unsere oben ausgesprochene Behauptung, dass Schubert vorzugsweise zur Vocal-Composition befähigt war. Hier bestimmte ihn das Wort, immer nur Gedanken ohne Vermittelung zu entfalten; er konnte in dieser Gattung der Composition seinem Naturell mehr folgen, als in einer andern. Am meisten aber bewährt sich dasselbe in der Liedcomposition. Wie er es in seinen Opern an den Tag legt, darüber vermögen wir nicht zu urtheilen, weil uns keine Oper von ihm bekannt ist. Doch lassen einzelne dramatische Scenen, die veröffentlicht worden, wenigstens annäherungsweise auf sein Talent in dieser Richtung schliessen.

Wir erwähnten oben, dass der Geist der Kunst, wie er überhaupt in diesem Jahrhundert hervortrete, sich auch in den Liedern Schubert's abspiegele. Das Streben die Liedform zu erweitern, in dem Liede mehr zu geben, als es das Gedicht erheischt, wurzelt wesentlich in dem Zeitgeiste. In dem ausgeführten Liede sucht der Componist den Inhalt des Gedichts durch musikalischen Ausdruck zu erhöhen, oft sogar zu überspannen. Einerseits geschieht dies, indem er seinen subjectiven Gedanken die Zügel schiessen lässt und für eine einfache und im Gedicht nur einmal gegebene Empfindung eine Fülle von musikalischen Wendungen auffindet, andererseits, indem er das Gedicht musikalisch porträtirt, d. h. jeder Strophe, jedem Worte einen Ausdruck verleiht. Dadurch hat das Lied eine ganz schiefe Stellung gewonnen. Daher diese Fluth von überreizten oder langweiligen Liedcompositionen. Es sind dies einseitige Ausdrucksweisen, hervorgegangen aus erkünstelter Auffassung des Gedichts und aus einer Verwechslung des wahren Verhältnisses der Musik zur Poesie. Wenn die Zeit es überhaupt vermochte, sich aus solcher Einseitigkeit zu erheben, die extremen Richtungen zu vermitteln, so konnte es nur geschehen in einer Weise, die wir bei Fr. Schubert antreffen. Er steigert das Gefühl zur Situation, er macht aus dem Gefühl eine Handlung, er entwirft in uns mit dem empfindenden Menschen zugleich ein Bild. So ist er gezwungen, an der Realität der Melodie festzuhalten und eine Erweiterung der Liedform nur in so weit sich zu erlauben, als der Dichter sie unabweislich verlangt. In der Ballade z. B. wird es sehr oft der Fall sein müssen, weil in ihr das momentane Gefühl fast immer in einem bestimmten Kreise von Situationen agirt. Es kann aber auch die Liedform in ihrer Strenge festgehalten werden, wenn das einzelne Gedicht selber nur ein Moment ausgeführter Situationen ist. Als solchen Moment betrachten wir das einzelne Gedicht in den sogenannten Liedercyclen. Sie bieten recht eigentlich das Feld für die moderne Lyrik. Jedes Lied ein in sich Abgeschlossenes und doch nur Theil eines Ganzen. In den Liedercyclen ist der Componist gewissermaassen darauf angewiesen, sein Gefühl zu concentriren, dem Momente einen

Ausdruck zu geben und durch diesen mit feiner Zeichnung zu individualisiren. Wie sehr eine derartige Charakteristik im Geiste der Zeit liegt, das beweist unter Anderm die moderne Tanzmusik. Ein Walzer von Strauss, Lanner oder Gung'l enthält eine bestimmte Anzahl von einzelnen Tänzen; jeder einzelne ist aber für sich ein charakteristisches Bild und das Ganze im Zusammenhange giebt eine Situation, durch die etwa eine landschaftliche oder wer weiss was für eine Handlung musikalisch verwirklicht werden soll. Indem das einzelne Lied, ganz ähnlich wie es in den Tanzcyclen geschieht, einen bestimmten Moment aus der ganzen Gefühlssituation erfasst, braucht der Ausdruck des Inhalts sowohl wie der Form nicht den Kreis, in welchem es sich bewegen soll, zu überschreiten, sei es, dass der Cyclus eine sich hintereinander entwickelnde Handlung von Gefühlen darstellt, sei es, dass er in einem Grundgefühle, in einer Grundstimmung wurzelnd, dieselbe in ihre einzelne Momenten auseinanderlegt. Zu der ersten Art der Cyclen gehören: „die schöne Müllerin" und die „Winterreise" von Schubert, zur andern der unter dem Titel: „Schwanengesang" herausgegebene Liederkreis desselben Componisten. Diese Weise, in einer Reihe von Liedern überhaupt ein Ganzes zu geben, gehört der neuern Zeit an nnd es ist wünschenswerth, dass talentvolle Lyriker sich eine derartige Behandlung innerlicher Situationen mehr und mehr angelegen sein lassen. Dadurch werden die überspannten Zeitforderungen, welche man an das Lied richtet, am angemessensten concentrirt.

Nach diesem zweiten Theile unserer allgemeinen Bemerkungen gehen wir insbesondere auf die Lieder Schubert's ein; wir werden hier den Künstler eigentlich in's Auge fasson und die ausgesprochenen Ansichten praktisch erläutern können. (Schluss folgt.)

Recensionen.

Pianofortemusik.

J. L. Boehner, Adagio romantique pour le Piano. Oeuv. 106. Cassel, bei Carl Luckhardt.

— —, Fantasie-Sonate in *F-moll* für das Pfte. Op. 130. (Componirt im Januar 1848.) Cassel, Verlag von Carl Luckhardt.

Wir begegnen hier dem vor mehreren Jahren von verschiedenen Journalen als todt angekündigten Boehner in zwei neuen Compositionen und sehen also, dass er, um mit seinen eigenen Worten (auf jene Todesanzeigen sich beziehend) zu reden: „noch lebt und rüstig sein tägliches Pensum Arbeit vollendet". Es thut uns leid, oben genanntes „Adagio romantique" durchaus als eine musikalische Missgeburt ersten Ranges bezeichnen zu müssen, das bei einer Länge von 3 Seiten auf die unsinnigste und ausschweifendste Weise in allen erdenklichen Tonarten umhermodulirt und das auch namentlich von dem Eintritt in *E-dur* an ganz unbestimmte Rhythmen, erst einen Einschnitt von 6, dann von 4, dann von 3, dann von 2 Takten enthält und so in *B-dur* mündet. Die Haupttonart ist nämlich *G-dur*. Doch weshalb noch ein näheres Eingehen in diesen Unsinn!

Lobender können wir uns dagegen über die sogenannte Fantasie-Sonate aussprechen, die aus 4 Sätzen: einem *Andante grave*, einem kurzen furiosen *Allegro*, einem *Adagio* und endlich einem *Finale* (*Allegro vivace*) besteht und im Ganzen 12 Noten-Seiten umfasst, was wir deshalb anführen, damit man sich einen Begriff von der Gedrängtheit derselben machen kann. Das einleitende *Adagio* ($\frac{3}{4}$-Takt) beginnt ganz interessant mit einem Fragezeichen auf der Dominante von *F-moll C* im 4ten Takt auf eine Fermate innehaltend, dem im 8ten Takt die Auflösung in die Tonica folgt. Jetzt kommen nun höchstens noch 8 Takte, auf einem *Tremolo* des *F* im Basse ruhend, dann tritt aber *Des-dur* ein und lässt eine sehr lange Melodie erst in der rechten mit Figuration der linken Hand, dann aber die ganze Melodie im Basse, mit Begleitung der rechten Hand hören, so dass dies ermüdend wirkt und ohne gehörige Feststellung der Haupttonart *F-moll* wenigstens sieben Achttheile des einleitenden *Andante* in *Des-dur* sich hören lassen. Nun geht es ganz im neusten Styl: $\overset{\natural 6}{des}$ in $\overset{6}{\underset{c}{4}}$ und wir kommen wohlgemuth auf kürzestem Wege in das *Allegro vivace con fuoco* (wiederum $\frac{3}{4}$-Takt), das bei seinem eindringlichen Rhythmus sehr an Weber's *F-moll*-Concertstück *Allegro* erinnert, nur dass Boehner ein recht natürliches Fugato in *F-moll* einschiebt, was sich glatt und gut wegspielt, dem aber leider eine Heerde (theils chromatischer) Doppelgriffe in beiden Händen folgt, die die Ausführung ohne Grund erschweren und den ersten guten Eindruck des fugirten Satzes verwischen. Dieses *Allegro* steht ganz ohne Ausweichung bis zur letzten Note in *F-moll*. Das *Adagio* (ebenfalls $\frac{3}{4}$-Takt) beginnt mit ganz vortrefflichen 8 Takten als Hauptmelodie, auch harmonisch sehr schön, verliert sich aber dann sogleich wieder in altmodische Spielereien und Schnörkel. Die erste Melodie kommt leider nicht wieder zum Vorschein, sondern es folgt das Finale *Allegro* ($\frac{6}{8}$-Takt). Das Thema desselben erinnert, ja copirt fast ein bekanntes Beethoven'sches, was wir dem Spieler selbst aufzufinden überlassen. Der Mittelsatz pag. 10. in *c*, beginnend mit dem 5ten Takte in *Es-dur* u. s. w. modulirend, ist sehr frisch und lebendig, nur Schade, dass solche Klapper-Passagen folgen. Der Schluss des Ganzen ist sehr wirksam durch die chromatische Scala herbeigeführt und erinnert wiederum an Weber's Concertstück. Wir haben dies Werk, soweit es der Raum dieser Blätter gestattet, möglichst genau zergliedert, um dem Componisten zu zeigen, dass wir sein Werk gründlich kennen, dass wir das Gute daran schätzen und anerkennen, dass wir es aber dem Totaleindruck nach dennoch als „Sonate einer gänzlich verirrten Fantasie" bezeichnen müssen.

Jean Ruckgaber, Nocturno pour le Piano. Oeuv. 47. Léopol chez Kallenbach & Rosenheim.

Wir können unser dem Hrn. Ruckgaber zuertheiltes Lob bei der letzten Besprechung zweier seiner Werke auch auf dieses Nocturne übertragen und es ein recht gutes modernes Salonstück nennen. Die Einleitung ist interessant erfunden, dann tritt das Hauptthema an dessen Vortrag, beide Hände in Octaven, so wie auch gleichzeitig an der Begleitung desselben Theil nehmen, sehr melodiös, doch eben so bestimmt und klar hingestellt auf; nicht wie leider bei vielen oft sehr namhaften Componisten in dunkle Nebel gehüllt oder in kleine höchstens zweitaktige Rhythmen (wir wollen hierbei den Namen Mendelssohn-Bartholdy nennen), die sich viermal hintereinander sehnsüchtig wiederholen, wo dann der Hörer vergebens nach einem Grundgedanken sucht, der ihm als Leitfaden durch das ganze Stück dienen könne. Dieser Grundgedanke vorliegenden Stücks tritt dann nach weiterer Ausspinnung pag. 6. nach einer Fermate in Art des Duo für beide Hände sehr interessant wieder auf, die Melodie producirt sich ferner vor dem gänzlichen Schlusse noch einmal in der Tenorlage, was sich recht gut macht, und wir können also das Ganze als einen höchst angenehmen Eindruck machend allen Salonspielern bestens empfehlen.

J. N. Endter, Rondo pastorale für das Pfte. 3. Werk. Kassel, J. Luckhardt'sche Musikalienhandlung.

Was nützen einem Krüppel einige wohlgestaltene Glied-

massen! — was nützen einem Tonstücke einige hübsche Melodieen und Passagen, wenn dieselben ohne alle Regelung aneinander gereiht sind! — So kann man bei diesem Rondo ausrufen, dessen Thema sich im langsamen $\frac{3}{4}$-Takt in Art der Schweizer Walzer oder Jodler in *Es-dur* recht angenehm vernehmen lässt. Es tritt nachher auch eine Art Mittelsatz in *B* pag. 5. auf, aber beide sind durch eine Menge unmotivirter Kreuz- und Quergänge umhüllt und zerrissen, dass wir dem Componisten rathen wollen, sich bei seinen fernern Compositionen an guten Mustern der bessern Meister hinsichtlich der Construction seiner Musikstücke so lange zu halten, bis er darin eine sichere Selbstständigkeit erreicht hat. Alle Theorie der Formlehre in den dickleibigsten sogenannten Compositionslehren mit dem beredtsten Geschwätz vorgetragen, reicht hierzu nicht aus, — nur Praxis! Praxis! — praktische Zergliederung der klarsten Stücke anerkannter Meister des Genres, den man studiren, resp. componiren will. Unser vorliegendes Rondo geht nun über 12 Seiten meist in der Jodler-Art:

die wir etwa durch diese demselben entlehnte Phrase bezeichnen wollen, fort und schliesst dann, statt der Schlusspassage, die man nach dem letzten Mittelsatz eines Rondo zu erwarten hat, im *Allegro scherzando* $\frac{3}{4}$ mit einer Art Galopp, der vielleicht einen Bauerntanz bezeichnen soll. 21.

Berlin.

Königliche Oper.

Mittwoch den 7. Febr. „Fidelio". Selten hat eine Darstellung wohl ein einstimmigeres Zugeständniss der Vortrefflichkeit erhalten, als eben diese. Fr. Köster, in deren jedesmaligem Begegnen auf der Bühne wir neue Schönheiten der Vorstellungen erkennen, wird, wie wir jetzt mit vieler Freude aussprechen können, die Unsrige bleiben, und mit diesem Engagement ist für die Kunst die Garantie eines dauernd guten Repertoirs gegeben. Aber auch Frl. Tuczek (Marcelline), Ziesche (Rocco), Bötticher (Pizarro) gebührt volle Anerkennung; die Stimme des Letztern scheint zu unserer grossen Freude sich wieder herzustellen. Das Orchester unter Nicolai's Leitung war vortrefflich, sowohl in der Ausführung der beiden Ouverturen zu „Fidelio" und nach dem ersten Akt zu „Leonore", als in der präcisen und besonders discreten Weise der Begleitung zum Gesang. *d. R.*

Die zweite Aufführung von „Figaro's Hochzeit" am 9ten bot in jeder Beziehung einen erfreulichen Genuss dar. Frl. Tuczek war vor Allen eine so liebenswürdige und anziehende Darstellerin der Susanne, wie sie nicht leicht wiedergefunden wird. Ebenso sang Fr. Köster die Gräfin mit Würde und edlem Gefühl. Der Page wird durch Frl. Brexendorf ganz vortrefflich gegeben. Hr. Kraus ist ein sehr geschickter Basilio, nur muss er durch einige unmusikalische, im Dialog zu entschuldigende, im Gesange aber störende Zwischenlaute, die durch Mozart hinlänglich gezeichnete Komik nicht schwächen. Der Graf, Hr. Bötticher, liess als Sänger noch zu wünschen übrig. Bartolo, Hr. Ziesche, ist am Platze. Ganz besonders aber glänzt der Figaro, Hr. Krause, sowohl durch wohlklingenden Gesang, wie durch gewandtes, angemessenes Spiel. Der Beginn der Oper wurde durch eine Störung im Orchester — man sagte uns, dass zwei Oboestimmen ausgeblieben — fast um eine halbe Stunde verzögert. Das Publikum ward dabei ziemlich unruhig. Dem Unglücklichen wird sein „*pater peccavi*" wahrscheinlich schlecht bekommen. *d. R.*

Concerte.

Trio-Soireen.

Die fünfte Trio-Soirée brachte zwei neue, wenigstens hier noch nicht aufgeführte Compositionen von Onslow und Spohr zum Vortrag. Beide Trios haben ihre anerkennenswerthe Schönheiten. Das erstere im Fluss und in der Eleganz der Arbeit, das andere durch dieselben Eigenschaften und noch durch grössere Eigenthümlichkeit in der Erfindung sich auszeichnend. Dann folgte aus Beethoven's Op. 1. das *G dur*-Trio. Der Vortrag der Compositionen war, wie sich von selbst versteht, ausgezeichnet. *d. R.*

Zweite Soirée der Euterpe.

Das zweite Concert dieses neu gebildeten Orchestervereins gab schon in vieler Beziehung Zeugniss von einem recht erfreulichen Fortschritt. Namentlich trat dies deutlich in der Ouverture zu „Oberon" hervor, wie in der nicht leicht zu lösenden Aufgabe der Conradi'schen *A-moll*-Symphonie. Nur machen wir — denn die Kritik darf nun bald anfangen, an die Leistungen einen scharfen Maasstab zu legen, da dem Institute die glänzende Aufgabe bevorsteht, ein Orchester ersten Ranges zu bilden — Hrn. Musikdir. Wieprecht auf eine möglichst baldige Verstärkung des Streichquartetts aufmerksam, das noch zu sehr von den Bläsern verdeckt wird und dadurch zu unpräcisen Einsätzen verleitet. Hoffentlich gelingt diese Abhülfe dem wackern Dirigenten sehr bald. Ausser der erwähnten Ouverture hörten wir eine Arie aus „Jessonda" und die bekannte Scene und Arie „*Ah perfido*" von Beethoven sehr wacker von Frl. Ziesche vortragen. Die Sängerin erfreut sich bereits eines ehrenvollen Namens unter den hiesigen Sängerinnen und verdiente sie den allseitigen Beifall, der ihr zu Theil ward, in vollem Maasse. Ihre Stimme hat eine angenehme Färbung, nur legt sie nach unserm Gefühl den Ton etwas zu platt, statt ihm einen grössern Körper zu geben, und verdunkelt dadurch zuweilen die Deutlichkeit der Aussprache. Ein junger Flötenspieler, Hr. Gantenberg, producirte sein Talent in einer Fantasie von Briccialdi über Themen aus dem „Schwur". Er besitzt wohlklingenden, weichen Ton und ausserordentliche Fertigkeit auf seinem Instrument und hat alles Recht, als Concertbläser aufzutreten. Hr. Seidel spielte Mendelssohn's *G-moll*-Concert für Piano und Orchester mit Fertigkeit und Präcision, wenn ihm auch hie und da noch die feine Charakteristik im Spiel abgeht. Die Conradi'sche Symphonie, jenes durch den Löffler'schen Diebstahl historisch bekannt gewordene Werk, ist reich an schönen und interessanten Zügen und hat ein Anrecht auf öffentliche Production. Die Haltung der Symphonie ist durchweg gesangreich, von idyllisch-romantischer Färbung. Doch fehlt dem Werke nach unserer Meinung jener kräftige, in der Form ebenmässige Bau, welcher die klassischen Compositionen dieser Gattung auszeichnet. Conradi ist in dieser Beziehung noch über Mendelssohn und Niels Gade hinausgegangen. Er wirkt auch mehr durch Massen, als durch breite Anlage der Themen, so dass der Kraftaufwand für dieselben nicht selten zu bedeutend erscheint. Jedenfalls aber ist dies Werk der höchsten Anerkennung werth und wir freuen uns, dasselbe kennen gelernt zu haben. *Dr. L.*

Am 11ten fand bei Hrn. Hofmusikhändler Bock eine musikalische Matinée statt, in welcher eine erblindete Sängerin, Frl.

Zingeler, die demnächst in einem Concerte aufzutreten beabsichtigt, Proben ihres Talents an den Tag legte. Sie hat eine kräftige, wohl ausgehende Altstimme, die sie auch in den obersten Tonlagen mit Geschick zu behandeln versteht. Wir hörten eine Arie aus Donizetti's „Favoritin" und einige Lieder von ihr. Möge der Unglücklichen bei einem spätern Auftreten die verdiente Theilnahme werden. Der Sohn des Concertmeisters Ries, Herr Louis Ries, spielte ein Concertstück für die Violine und zeigte sich als einen seines Vaters würdigen Schüler. Die Hrn. Löschhorn und Gebr. Stahlknecht spielten Beethoven's *Es-dur*-Trio Op. 70. *Dr. L.*

Correspondenz.

Dresden.

(Schluss.)

Das Programm der drei Concerte, die am 28. October, 18. November und 16. December stattfanden, gleichen in ihrer Zusammenfassung einem klassischen Mausoleum, und der Ausspruch des Dichters: „Nur der Lebende hat Recht" findet hier wenigstens seine Bestätigung nicht. Nur den Werken längst oder doch vorlängst heimgegangener Meister waren die Hallen geöffnet, den Klassikern im engeren Sinne vorzugsweise. Wir müssen diese Pietät achten und ehren, vermögen sie aber dessenungeachtet von einer gewissen Einseitigkeit nicht frei zu sprechen, um so weniger, als dem hiesigen Publikum, mit aller Achtung vor den relativ sehr tüchtigen Leistungen unserer übrigen Musikchöre, keine anderweite Gelegenheit geboten ist, grössere Instrumental- oder Vocalwerke neuerer Meister in künstlerisch vollendeter Ausführung zu hören. So gab man in diesen drei Concerten, allerdings sehr dankenswerth, sechs Symphonieen, darunter aber nicht einmal eine von Mozart, viel weniger etwa von Spohr, Gade, Franz Schubert, Mendelssohn. Jene sechs waren von Haydn die *B-dur-* und die *G-dur-* (die unter dem Namen der militairischen bekannte, die allerdings noch nicht „200 Jahr alt ist", wie ein Kunstrecitirender Zuhörer ganz naiv annahm) und von Beethoven die Pastoral-, die *B-*, *D-* und *A-dur*-Symphonie. Die beiden letztgenannten wurden zu Anfang und Ende des dritten Concerts ausgeführt; das scheint denn doch bei aller innerlichen Verschiedenheit beider Werke etwas zu viel und es wäre wohl das Werk eines andern Componisten hier in Stelle des einen wenigstens mit Recht zu beanspruchen gewesen. Ouverturen brachten diese Concerte gar nicht zu Gehör; weshalb nicht? Die Frage hat man frei an das Schicksal, ohne auf dieselbe eine ausreichende Antwort zu finden; es geht bei vielen andern Fragen Einem oft auch nicht besser!

Der Raum zwischen den beiden Symphonieen, welche stets Anfang und Schluss des Concerts bildeten, war durch Vocalsätze — jedesmal drei, theils a capella, theils mit Instrumentalbegleitung — ausgefüllt, bei deren Ausführung sich unser Theaterchor Verdienst und dankbare Anerkennung erwarb. Hier waren nun Mozart und J. Haydn vorzugsweise bedacht. Doch vermögen wir nicht zu billigen, dass man des Letztern schöne Motette: „Des Staubes eitle Sorgen" zweimal — im ersten und im dritten Concert — zu Gehör brachte. Das sieht aus entweder wie Armuth des Repertoirs, und die kann nicht vorhanden sein, denn wir besitzen einen grossen Reichthum derartiger Compositionen zur Wahl — oder wie Flauheit im Arrangement desselben, und an diese können wir nicht glauben. Das bekannte Genebrae von Mich. Haydn, ein Choral vom alten sächsischen Kapellmeister Jos. Walther: „O Christe, Morgenstern", schienen ungeachtet ihrer tüchtigen, nur Seitens des Chors noch etwas zu zaghaften Ausführung, weniger anzusprechen. Sie sind so rein kirchlicher Natur, dass das im Concerte dem nicht auffallen kann, der die Zusammensetzung unserer Publikümmer (ich muss einmal die verpönte Mehrheit gebrauchen, denn ich rede nicht vom hiesigen allein) irgend kennt. Lotti's Crucifixus und Cherubini's schöne Hymne: „*Inclina, Domine*" gewannen entschiedenere, wenn auch keine entschiedene Theilnahme, ebenso Mozart's Hymnus: „Oh fürchterlich tobend sich Stürme erheben". Den grössten und allgemeinsten Eindruck indess machte das erste Finale aus Titus und der Chor, Terzett und (1.) Finale aus Idomeneus von Mozart. Natürlich, der Reiz der Solostimmen thut beim Publikum das seinige; der leidenschaftlichere dramatische Charakter der Composition liegt der Auffassung der grossen Mehrzahl unserer Zeitgenossen bei weitem näher, als ernst-kirchlicher Charakter der Musik. Auch war die Ausführung sehr gelungen, und nur dem anderweitig schon ausgesprochenen Wunsche möchten wir uns noch anschliessen, dass man nämlich derartigen Opernbruchstücken stets die betreffende Ouverture vorangehen lassen möge. Der Zuhörer wird dadurch unbedingt in eine der Auffassung günstigere Stimmung vorbereitend versetzt und gleichzeitig dadurch dem Verlangen nach Aufführung einzelner Ouverturen genügt, auch endlich eine wohlthuende Abwechslung in die sonst ununterbrochene Reihenfolge der Vocalsätze gebracht.

Den mitwirkenden Solisten (den Damen Wagner, Kricke, Schwerzbach, Schmidt, wie den Herren Weixlstorfer und Lindemann) gebührt eben so warmer Dank, wie dem Kapell- und Chorpersonal, und namentlich noch Hrn. Kapellmeister Reissiger für die an sich treffliche Wahl des Repertoirs — die obigen kleinen Ausstellungen sind eben relativ — und die anerkannt sichere, frische und echt künstlerische Leitung der Concerte.

Hoffentlich wird der zweite Cyclus bald beginnen; er sei regster Theilnahme im Voraus empfohlen. *Dr. J. S.*

Feuilleton.

Aus der Mappe eines Musikreorganisationsvereinsvorsitzers.

Ueberhaupt sehe ich nicht ein, warum gerade die Musik reorganisirt werden soll. Will man nur, wie der Berliner sagt, „man so dhun, als dehte men was," — weil doch einmal Alles jetzt Fortschritt! und Errungenschaft! und Emanzipation! und alte und neue Zuständel schreit? Aber warum wird nicht neben den Virtuosenläufen auch das Seilerhandwerk, neben der neulich von Kossak so artig rasirten Oper die edle Barbierkunst, und neben der noble passion der Etüden- und Liedohnewortzunft das Nagelschmidtgewerk reorganisirt, dieser eingefleischte Dreiachteltakt, der mit drei Schlägen seinen Nagel schafft? Warum reorganisirt man nicht den zähnklappernden Winterfrost, dass er ablasse, warme Gefühle in kalte Witze zu verwandeln, dass er den aufdringlichen russischen Wind zurückdrehe nach Osten? Haben doch einmal für diesen höhnischen Siberier keine Sympathie — und werden sie nie haben! — der nur versteht, zornrothe Nasen und heiserkeifende Stimmen zu machen.

Dazu das schauerliche Wort Reorganisation! — Das klingt so andeutungsvoll, so reueweckend, so busspredigerisch nach Desorganisation hinüber, als sei was „faul im Staate Dänemark"; als sei die holde Jungfrau Musika gleich einer alten Maschine aus Fug' und Gelenk gegangen und müsse wieder eingerenkt und eingerichtet werden; — was bekanntlich nicht ohne Knacken und Aechzen abgeht. Sollte was daran sein? Hat es noch wo gefehlt? O Himmel, sollen wir immer noch mehr und noch immer mehr Musik kriegen und ein noch stehenderes — ich

wollte sagen: grösseres stehendes Heer von Musikanten, bis sich zuletzt die wenigen Nicht-Musikanten als Raritäten (gleichsam als Virtuosen im Pausiren) sehen lassen können? Soll am Ende gar die oktroyirte Verfassung ein Rondo werden und die Volksrepräsentation den Doppelchor aus Bachs Passion —

Erste Kammer.	Zweite Kammer.
Sehet!	Wen?
Seht ihn	Wie! — Sehet .....
Was?	die Geduld! Seht .....
Wohin?	auf die Schuld!

singen? Sollen unsre einfach edlen Gartenkonzerte, die sich bis jetzt mit Doppel-Orchestern begnügten, uns vollends zeit- und distriktweise in allgemeinen permanenten Belagerungszustand versetzen und von Osten Querkopfpfeifen, von Norden dänische Bombardons, von Westen lachende G-Klarinetten und von Süden sclavische Ventiltrompeten anrücken lassen, dass der ganze üppige Thiergartenlenz von der Kavallerie, Artillerie, Infanterie und Gensd'armerie pulverisirt werde, wie voriges Jahr vom deutschen Flottenkonzert? Ich bitte Sie, Herr Musik etc. sitzer, soll das? Was hilft es Ihnen, wenn zuletzt Alles singt und geigt und pfeift? wenn alle Tannen, die die von Einem hochedlen Magistrat beschäftigten Rehberger noch stehn gelassen, Resonanzböden, alle Birn- und Buxbäume Flöten, alle spanisch-märkische Schafheerdendärme ächt romanische Saiten geworden sind, wenn die hohe Generalität Hautbois bläst, und das Junkerparlament russisches Horn lernt, der Preussenverein Fagott presst bis in's dreigestrichne fis, Herr von Vinke und Herr Jung ein Bratschenduett nörgeln, das geheime Obertribunal über jeden Halt (wie Ihr Neulinge die Fermaten nennt) hinauskadenzirt, und endlich Volk und Regierung in einem endlosen Minuetto al rovescio *) ein geruhsames friedfertiges gottseliglanges Leben dahintanzen? Was hilft das Ihnen und uns? —

Nun ja! ich kenne schon alle Winkelzüge und Ausflüchte, hinter denen man dieses schöne Projekt verstecken möchte. Da heisst es: „Wir wollen die Musiker nicht vermehren, sondern verbessern; wir wollen sie geschickter, wir wollen sie geistreicher, wir wollen sie zu edlern und höhern Wesen machen. Dann werden sie lauter edle, hohe, tiefe, klassische Musik liefern, dann wird die Musik ihren wahren Zweck erfüllen und uns zu sittlich und geistig höherm Menschenthum erheben. Denn die Veredlung des Menschengeschlechts, — die Veredlung, das ist die Bestimmung der Künste, folglich auch der Musik.“ —

Ja wohl! sehr weise, sehr schön, besonders sehr breit und sehr oft da gewesen! — wenn es nur wahr wäre! Aber sagen Sie mir doch: wo sind jemals die Veredlungsspuren der Künste an's Licht gekommen? Etwa bei den vielgepriesenen, von Grund aus aber spitzbübischen Griechen? Wo waren denn ihre Künste, als sie sich noch wacker mit den Persern herumprügelten? Sie kamen erst. Und der alte Degen aus den Freiheitskriegen, Aeschylus, der einzige, der noch Sittlichkeit und Mannhaftigkeit vereinte? — musste auswandern. Und der gezähmte, von der breitesten Grundlage des Freiheitslenzes schon weit wegoktroyirte Sophokles? wurde für wahnsinnig erklärt. Und der Rabulist Euripides, der die Weiberliebe (wir wissen wohl, warum!) verschmähte? Und der käufliche Pindar? Und was wurde aus dem „Kunstvolk“ mit all' seinen Künstlern und Bildsäulen und Opernhäusern? Sie gifteten und bissen sich untereinander, und liederlichten und listeten, bis sie vom Mazedonier in den Sack gesteckt, an die Römer verloren, von den Türken geknutet (ach Gott, wer wird uns nächstens knuten!?) und doch nicht kurirt wurden. — Ist etwa die Musik eine bessere Edelsinns-Panacee? Ha, wie da Einer und dort Einer davonschleicht!“ Ich bin nicht eitel! Ich bin kein verholzter Pedant! Ich bin nicht neidisch! ich bin kein Egoist! — Ich habe nicht meinen unbezahlten Lehrer begeifert! — Ich habe nicht meinen Nebenbuhler durch heimliche Denunziationen ausgeschlossen! Ich habe nicht meine Kollegen aufgehetzt, das neue Werk zu verhunzen! Ich habe nicht meine Ueberzeugung gegen ein Glas Champagner und meine Kunst gegen Gunst verschachert! Ich habe mich nicht mehr betrunken seit gestern Abend! .... Ruhe! wer spricht von alle dem? Ich nannte ja Niemanden; weiss es auswendig: „der Künstler ist ein Geweihter“, er darf unter keiner Bedingung angetastet werden, ist unverantwortlich. Aber wie ist mir denn? War nicht Nero ein Enragé für Musik, und selbst Künstler? War es nicht auch Richard III. und Heinrich VIII. von England? und Ludwig XIII. von Frankreich, und andre Despoten mit und ohne Krone? Waren nicht die mannhaften Römer unmusikalisch und die verderbten Italiener das musikalischste Volk, bis in Deutschland der Bundestag erfunden wurde und die Leute Musse fanden, das beliebte:

Larghetto.

mit Grazie in infinitum zu singen? Ist nicht Rossini zuletzt aus Ueberdruss lieber Fischhändler geworden und hat nicht der kluge Spekulant, der Auber, längst schon angefangen, in der Oper die Musik abzuschaffen? Nein, noch ist es nicht so weit, dass Ihr von der veredelnden Macht der Musik grosse Worte machen dürft. Und kommt auch einmal wieder so ein Narr, wie der Gluck, und will Euch edle Wahrheit, das Bild eines höhern Daseins geben? Ihr jagt ihn fort über den Rhein, mit seiner Iphigenie und seinem Achill. Ein rothmantlicher Geist, der Herrn Richard Würst's Schalk barbirt und sich dann von ihm barbiren lässt, wie Ihr es jeden Morgen neben der kaffeeschlürfenden Gattin und den hoffnungsvoll greinenden Sprösslingen selber habt, — „das ist Eure Welt,“ sagt Goethe schon im Faust.

Und Ihr habt Recht. Lebensbedarf und Orden und Titel, das kostet was! Und gar die Akten! und die Aktien! und die rothe Republik mit den leerstehenden Bel-Etagen und ledigbleibenden Töchtern! Ach das Leben ist so mühselig und beladen für die Armen und der Magen so weinselig und überladen für die Reichen! Da können wir uns nicht in die Besserungsanstalt Eurer Veredlungskünste stellen und in die Tretmühle Eurer klassischen Musik. Da will ich im vergoldeten und verputzten Opernhause mich im Plüschsessel dehnen, lasse die dreieckigen und halbrundviereckigen Bilderchen und Säulchen und Püppchen und die nackten Engeljungens und die zopfsteifen Künstler-Bourgoisportraits vor den halbgeschlossnen Augen herumflirren, schmecke noch die Trüffelsauce nach und berechne, wieviel mir der Börsenschreck und die Bankerotte eingebracht. Dazu singt Hr. Zschiesche „Ein feste Burg ist unser Gott,“ mit Variationen von Scribe und Meierbeer, und ich weiss schon, dass das klassisch und schön ist. Denn Meierbeer ist ein berühmter Mann.

Wer mehr von der Musik will, der versteht es nicht, der versteht entweder die Musik nicht, oder uns nicht, das heisst die Zeit. Ja, — wär' ich Mitarbeiter des Denunziantenklubbs oder auch nur ehemaliger Justizminister, ich würde sagen: der ist ein Demagoge, ein Demokrat, ein rother Republikaner! Sie erschrecken? Sie wollen leugnen? O, ich kenne und verstehe die Musik besser, als Sie sich eingebildet haben. Ich bin hinaufgeklettert wie ein Fink auf den historischen Rechtsboden dieser scheinheiligen Kunst und hab' all' ihre Praktiken durchschaut. Können Sie etwa leugnen, dass jeder Schritt, den sie zu dieser nobeln Veredlung, zur „Geistigkeit“ (wie man preziös sagt) hin-

*) Bekanntlich so eingerichtet, dass man sie von vorn nach hinten und dann wieder von hinten nach vorn spielen kann, so dass das Ding eigentlich nirgends aus ist.

thut, ein neuer Verrath — und jeder Schritt, den sie nicht thut, eine Gesinnungslosigkeit ist? — zur Linken das verrätherische Hundegekläff der Scylla, deren Antlitz und Oberleib so verführerisch gleisst, wie die Freiheit, zur Rechten das halt- und bodenlose Gestrudel und Geschlabber der tiefsitzenden Charybdis? Lassen Sie uns ein bischen zusammenrechnen.

Also zuerst, bei den Griechen, andächtige Weisen vor Aeschylus Weih-Altären, und dieselben Weisen zu den Spottopfern des gesinnungslosen Aristophanes! — Liegt das zu weit ab? Gut, gehn wir in's fromme Mittelalter. Was hör' ich da? Messen zur Melodie von Soldatenliedern und Liebesliedern, zu l'homme armé und Frau Venus, — und auch ohne Scheu so genennt. Oder Gesänge, wo jede Stimme einen andern Text hat — und eine andre Melodie ohnedem. War wohl da mehr Sinn herauszufinden, als aus dem Gottesdienst der Kalmücken, die bekanntlich alle Gebete zusammen auf eine dicke Walze kleben und die herumdrehn? — „Aber das ist längst abgekommen!" — Nun wohl! Ist etwa in Euren Fugen mehr Sinn herauszuhören, wo zwar alle Stimmen denselben Text haben, in jedem Takt aber andre Fetzen desselben durcheinander wickeln? Ueberhaupt diese Fugen! Dieses pedantische Gewackel von C auf G und von G auf C zu Anfang, und dieses Durcheinander und Widereinander, je weiter es kommt, dieses Widerstreben und Drücken und Drängen der Stimmen, wo die eine hinaufwill, die andre hinunter, die eine stockt, die andre durchgeht, die dritte Alles auf den Kopf stellt, oder „verkehrt", wie die Kunstgelehrten selbst zugestehn! Ist das was Andres, als Anarchie? rothe, blutrothe, kopfschneiderische Anarchie? Ich lasse es mir nicht abstreiten, dass das Musiktreiben nicht ohne politischen Einfluss geblieben ist; zum Glück stimmte das Ministerium Brandenburg zu rechter Zeit einen festen cantus firmus an, um Fug' und Unfug (ich meine den Unfug des Fugenwesens in der Musik und den wohlgefugten Unfug in der Politik) zurecht zu stellen. —

Ich ärgere mich zu sehr. Man lässt ja keinen cantus firmus stehn! Schon der alte Bach und vor ihm Reinken und Schütz und Scheidt haben keine Ruhe gehabt und Professor Marx hat es für königlich preussisches Geld in ein System gebracht, wie die andern Stimmen um den cantus firmus herumschreien und herumtanzen, drüber weg und drunter durch, wie sie ihm Alle Reverenz machen und ihn doch Alle überplappern, und zuletzt gar ihm seine Stabilität vorwerfen und sich als Bewegung, als Fortschrittspartei, als fleischgewordne Weltgeschichte brüsten. Hat nicht derselbe Musikprofessor im 20. oder 30. Bande seines Lehrbüchelchens sogar die unschuldigen Rondo's, die meine Tante seel. so liebte, das Stabilitätsprinzip genannt und die Sonate als Partei Unruh oder — wie Er's nennt — Fortschrittsprinzip proklamirt?

Und dazu soll noch reorganisirt werden? Ich denke, es bleibt beim Alten, bis es bricht. Und wenn Ihr Weltverbesserer mit Euren rothen Träumen noch so sehr stürmt und drängt: Ich — ich zucke die Achseln und unterschreibe:

Pass er man.

Der verehrte Intendant der Königl. Schauspiele hat ganz recht gethan, ein Machtgebot gegen die republikanischen Bestrebungen seines Personals zu erlassen. Was würde aus der Bühne werden, wenn der Sängerchor sich für souverain erklärte und so laut brüllte, dass vom Solosänger kein Ton mehr zu hören wäre; wenn die Mitglieder des Orchesters von ihrem Dirigenten verlangten, dass er nicht nach seinem Ermessen, sondern nach ihren Empfindungen tactire; wenn durch Urwahlen die für die Bühne nöthigen Künstler gesucht und gewonnen werden sollten. Nur Charlatane und Hokus- Pokusmacher würden aus solchen Wahlen hervorgehen. Hanemann, Mitgl. d. K. Kap.

Nachrichten.

Berlin. Kapellmeister Taubert ist durch eine Krankheit, die wie wir hoffen nur vorübergehend ist, seiner Wirksamkeit am Theater entzogen. Die Symphonie-Soirée wird deshalb vom Mittwoch auf Sonnabend verschoben.

— Carl Eckert ist aus dem Haag und Paris, wo in ersterer Stadt seine Oper mit so ausserordentlichem Erfolge gegeben worden, zu uns zurückgekehrt. Er beschäftigt sich mit der Composition einer neuen Oper.

— Leider bestätigt es sich, dass wir unsern wackern Kraus verlieren; ein Ersatz für ihn wird sich bei dem Tenormangel schwer finden.

Königsberg. Frau v. Marra-Vollmer und Frl. Jacobson behaupten sich in der Gunst des Publikums, das jetzt wieder beginnt, mehr Interesse an dem Theater zu nehmen. Die neue Oper von Pabst: „Unser Johann" fand vielen Beifall.

Stettin. Unser neues Theater ist immer noch nicht vollendet, indessen hoffen wir dessen Eröffnung zum Herbst, wenn nicht ungünstige Zeitverhältnisse störend einwirken.

Frankfurt a. O. Hr. Goulomy gab ein sehr besuchtes Concert, dessen Einnahme er den Holzarmen überwies. Der ausgezeichnete Künstler gefiel sehr; er besitzt alle Eigenschaften, die ihn in die erste Reihe der bedeutendsten Virtuosen stellen.

Halle. Unsere Studenten haben im Parterre des hiesigen Theaters eine förmliche Kammer gebildet. Es giebt eine Rechte, Linke und ein Centrum. Klatscht die Rechte, pfeift die Linke und das Centrum sucht Ruhe zu stiften.

Braunschweig. Frau Cornet gastirte hier mit Beifall als Rosa in „Adlers Horst" und Isabella in „Robert der Teufel". Sie, die so viele treffliche Schülerinnen gebildet hat, führte uns als eine solche ihre Tochter Fanny als Rosine im Barbier vor. Eine sehr tüchtige Ausbildung, gepaart mit einer klangvollen Stimme, berechtigen zu den schönsten Erwartungen für diese junge Künstlerin.

Leipzig. In dem vor einigen Tagen stattgefundenen Pensionsfonds-Concert der hiesigen Musiker, worin wie alljährlich immer das Interessanteste aufgeboten wird, so auch dies Jahr die hier noch nicht bekannte Musik zu „Athalia" zur Aufführung kam, wirkte unter Andern in diesem Werke der Königl. Preuss. Kammermusiker Hr. Grimm durch sein schönes Harfenspiel mit.

Amsterdam. Ob Hr. Dir. Röder die deutsche Oper noch nach London führt, wird sich erst in den nächsten Tagen entscheiden. Die Gesellschaft bleibt aber in jedem Falle beisammen und wird dann im Juni nach Brüssel, vielleicht auch nach Paris gehen. Die Oper gefällt hier noch immer ausserordentlich. Als Marcell, Bandit (Stradella), Caspar, machte Formes, der hier als Gast weilt, unendliches Furore. In zwei Monaten wird Hr. Formes zur Sommersaison nach London gehen. Die Anerkennung, welche man diesem Sänger hier zollt, ist glänzend. Von dem holländischen Director Hrn. de Vries erhielt Hr. Formes einen schönen Brillant (im Werthe von 500 Fl.) und von der grossen Societät Felix Meritis wurde ihm eine schwere goldene Dose übersandt. *A. Th. Ch.*

Brüssel. Eine Königl. Ordre vom 10. Januar bestätigt die Statuten von der Belgischen Akademie der schönen Künste entworfen zur Gründung einer Central-Unterstützungskasse für belgische Künstler.

Paris. Die verflossene Woche war für das Theatre italien eine gute zu nennen. Dienstag und Donnerstag sahen wir mit Lablache, Ronconi und der Alboni „Cenerentola". Das Publikum war sehr befriedigt, die Alboni legte anstatt der Brindisi-Arie in der Lucrezia die Arie aus der Regimentstochter: „Heil dir mein Vaterland" mit Bezug auf Frankreich ein und rief einen enthusiastischen Beifall damit hervor.

— Die Academie der schönen Künste hat in ihrer Sonnabend-Sitzung für den verstorbenen Donizetti Spohr zum correspondirenden Mitglied ernannt. Diese Ernennung fand einstimmig statt. Die andern vorgeschlagenen Candidaten waren: Verdi, Perotti und Beaulieu, Mainzer und Costa.

— Die Gesellschaft für classische Musik giebt jeden 15ten ihre Concerte im Saxschen Saal und wird in dem nächsten 1) ein Streichquartett von Beethoven, 2) ein Quatuor mit Klavier von Mozart und Duetto (ungedruckt) von Reicha zur Aufführung kommen.

— Das Furore der Alboni ist kaum zu beschreiben. Wo und wann sie erscheint, schallt ihr donnernder Jubel entgegen; diese Sängerin hat ihre seltenen Gaben auch seit ihrem letzten Auftreten zur höchsten Künstlerschaft ausgebildet. In der italienischen Oper gab man „die Italiener in Algier", Rossini's erstes in Frankreich zur Darstellung gebrachtes Werk, mit der Alboni, Ronconi und Morelli; „Liebestrank" mit Mad. Castellan als Adine und Ronconi als Dulcamara, ein würdiger Nebenbuhler des Lablache in dieser Rolle.

— Ed. Wolff ist zu Concerten nach Brüssel abgereist.

— In der komischen Oper gab es *„la fête du village voisin"* von Boieldieu, dessen reizende Musik selbst über den schwachen Text siegte. Hierauf führt „das Thal von Andorra" fort, seinen Platz zu behaupten und mit unwiderstehlicher Gewalt die Räume des Theaters zu füllen.

— Das neue Ballet: *„le Violon du diable"*, Musik von Pugni und Ballet von St. Léon gefällt sehr und wird die Musik baldigst erscheinen.

— Rosenhain ist von seinem Ausflug nach Brüssel hierher zurückgekehrt.

London. Im Covent-garden-Theater wird „die Stumme von Portici" ins Italienische übersetzt gegeben werden. Mario wird die Rolle des Masaniello, Miss Catharina Hayes die der Elvira, Fanny Cerito die der Fenela geben. Die „Favoritin" von Donizetti wird auf beiden Theatern gegeben, im Coventgarden durch Frl. Grisi und Mario, im Theater der Königin durch Mad. Stoltz und Gardoni.

Reval. Im vorigen Monat fand auf unserer Bühne die Feier der 100sten Vorstellung des „Freischütz" statt. Hr. Baron von Budberg hatte hierzu ein Festgedicht verfasst, wozu lebende Bilder aus den Werken des grossen Meisters aufgeführt wurden. Fr. Krüger-Fürth, obgleich nicht mehr zu den jugendlichen Sängerinnen gehörend, ist dennoch eine sehr brave Künstlerin. Der Sohn des Directors vom Danziger Theater, Hr. Genée, leitet das Orchester mit vieler Umsicht.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Neue Musikalien

im Verlage von

Breitkopf & Härtel in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Blumenthal, J., 3 Mélodies. Le Calme. Une fleur. Valse styrienne pour le Piano. Op. 3.	—	12½
— —, 3 Mazurkas p. le Piano. Op. 5.	—	15
Gade, N. W., Ottett für 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelle. Op. 17.	3	20
Laseklk, C., 2 Gesänge: No. 1. Der Eichbaum und die Vögelein: Ein Eichbaum stand im grünen Wald. No. 2. Die junge Klosterfrau: Im öden und düsteren Kloster. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	—	20
Lumbye's Tänze für das Pianoforte.		
No. 47. La Récréation. Walzer.	—	15
No. 48. Rosenthal-Walzer.	—	15
— —, Dieselben zu 4 Händen arrangirt.		
No. 47. La Récréation. Walzer.	—	20
No. 48. Rosenthal-Walzer.	—	20
Mendelssohn-Bartholdy, F., Musik zur Athalia von Racine. Op. 74. (No. 2. der nachgelassenen Werke.)		
Klavierauszug	5	—
Singstimmen	2	—
Ouvertüre dazu für Orchester	2	15
— — für das Pianoforte zu 4 Händen	—	25
— — für das Pianoforte zu 2 Händen	—	15
Kriegsmarsch der Priester daraus f. d. Pfte. zu 4 H.	—	10
— — für das Pianoforte zu 2 Händen	—	7½
Mozart, W. A., Fünfte Symphonie f. Orchester in D-dur.	2	15
— —, Sechste Symphonie für Orchester in C-dur.	2	15
Pocci, Fr., 4 Duetten für Tenor und Bass. No. 1. Mein Schifflein von Giech: Schwimm, mein Schifflein. No. 2. Gondoliera von Geibel: O komm zu mir. No. 3. Der Wanderer von Schmidtmüller: Ich wall' durch Sturm. No. 4. Der Hidalgo von Geibel: Es ist so süss zu scherzen.	—	25
Rietz, J., Sieben Lieder. No. 1. Du bist die Ruh. No. 2. Morgenwanderung: Wer recht in Freuden wandern will. No. 3. Elfe: Bleib' bei uns. No. 4. Frühlingsliebe: Wenn der Frühling kommt. No. 5. Was singt und sagt ihr mir. No. 6. Im grünen Wald. No. 7. Liebessehnen: Nun ist mit seinem lauten Treiben. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 27.	—	25
Rosellen, H., Fantaisie pour le Piano sur l'opéra: Les Huguenots de Meyerbeer. Op. 107.	1	—
— —, Fantaisie de Concert pour le Piano sur l'opéra: Marguerite d'Anjou de Meyerbeer. Op. 108.	1	5
Schellenberg, H., „Ein feste Burg ist unser Gott". Fantasie für die Orgel. Op. 3.	—	15
Schumann, R., 3 Quartette f. 2 Violinen, Bratsche und Violoncell in Partitur. 8. Geh. Op. 41. No. 1. 2. 3. à	1	—
Tedesco, J., Caprice de Concert sur des airs Csikós p. le Piano. Op. 24.	—	25
— —, Adieu à vienne. 3me Impromptu p. le Piano. Op. 26.	—	15
— —, 2 Mazurkas pour le Piano. Op. 27.	—	15
Thalberg, S., Tarantelle pour le Piano. Op. 65.	1	—
Knorr, Jul., Methodischer Leitfaden für Klavierlehrer.	—	10
Lumbye, H. C., Portrait.	—	10

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 8. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. **21. Februar 1849.**

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:	**Briefe und Pakete**	**Preis des Abonnements:**
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes. Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr. Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.	werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben: Ed. Bote & G. Bock in Berlin erbeten.	Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock. Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Franz Schubert und das moderne Lied. — Recensionen. — Berlin (Concerte). — Correspondenz. — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Franz Schubert und das moderne Lied.

Von *Dr. O. Lange.*

(Schluss.)

Franz Schubert ist in seiner innersten Natur ein musikalisches Gemüth. Ich will damit sagen, dass jeder Eindruck, den er in sein geistiges Wesen aufnimmt, sich zu einer musikalischen Form verkörpert. Er kann nicht anders als musikalisch empfinden und sich ausdrücken. Diese Eigenthümlichkeit seines Wesens schneidet ihn gewissermaassen von anderm geistigen Verkehr ab und stellt ihn auf einen einseitigen Standpunkt. Schubert gehört zu den Künstlern, die sich um nichts bekümmern als um ihre Musik. Es ist natürlich, dass ein solcher Geist in seinen Werken sein ganzes Wesen, mithin Vollendetes, aber auch Mangelhaftes, Einseitiges, Halbes darbietet, weil ihm alle die Vermittelungswege fehlen, durch die ein anderer Künstler vermöge einer allseitigen geistigen Lebensanschauung, mit demselben Talente begabt, Grösseres leistet. Auch das bedeutendste Talent bedarf des Ausruhens von dem schöpferischen Walten, bedarf des besonnenen kritischen Blickes, um Kräfte zu sammeln. Jedem aber wohnt das Vermögen einer ausgleichenden Thätigkeit nicht inne und wie es Menschen giebt, die man redselig nennt, die im Reden Seligkeit empfinden, weil das Reden ihr Lebenselement ist, so möchte ich Schubert einen musikseligen Menschen heissen, der sein ganzes Innere immer nur als Musik nach Aussen kehrt. Spohr gehört ebenfalls zu diesen eigenthümlichen Künstlernaturen. Sie leben und weben nur in der Musik. Dass da mitunter, vielleicht gar oft, auch Manches geschrieben und in die Oeffentlichkeit gegeben wird, was wohl daheim in dem geistigen Schatzkästlein hätte zurückbleiben können, um zu recht lebensfrischen Gestaltungen verwandt zu werden, versteht sich von selbst. Wie es aber jedenfalls auch im Leben höchst interessant ist, Menschen von geistiger Bedeutung zu begegnen, die ohne Scheu ihr ganzes Wesen offenbaren, Schönes und Hässliches, Besonnenheit und Leichtfertigkeit, geistige Kraft, glänzenden Blitz und langweilige Abspannung, die niemals mit kritischem Blick ihr inneres Wesen abrunden, so gehört gerade nach dieser Seite hin Schubert zu den anziehendsten Charakteren, welche die Musikgeschichte aufzuweisen hat. Hiermit glaube ich den Standpunkt angegeben zu haben, den Schubert für sich als Künstler, abgesehen von der Zeit, die ihn hervorgebracht hat, einnimmt.

Es erfolgt nun eine Charakteristik seines musikalischen Schaffens auf dem bezeichneten Gebiete. Mir schwebt ein ziemlich klares Bild des Künstlers vor, wenn ich auch nicht in diesem Augenblicke für jeden Hauch seines liedersingenden Mundes aus der grossen Zahl seiner Compositionen einen Beleg aufzustellen vermag.

Man kann in den Liedern Schuberts verschiedene Richtungen unterscheiden, in denen er vorzugsweise bedeutend ist und schon früh diese Bedeutsamkeit an den Tag gelegt hat. Wie dies von seinen Liedern als besonderer Richtung überhaupt gilt, so bewährt es sich auch in den einzelnen Arten des Liedes. Ein chronologischer Verfolg seiner Compositionen führt merkwürdiger Weise zu dem Resultat, welches oben bereits ausgesprochen worden, dass nämlich in eine spätere Zeit fallende Compositionen den frühern oft nachstehen und umgekehrt, Schubert also sein Talent nicht in einer so gleichmässig sich steigernden und besonnenen Weise entfaltete wie Haydn oder Mozart, sondern ohne Scheu und Kritik niederschrieb, was ihm in die Feder kam.

Während des Studiums seiner nachgelassenen Werke bin ich öfters in den Fall gekommen, dies oder jenes für unächt zu erklären, und ich würde eine solche Erklärung ohne Weiteres abgeben, wenn ich dadurch der Ehrenhaftigkeit der Verleger oder Herausgeber nicht zu nahe träte. Die Ungleichheit des Werthes der Compositionen Schuberts findet ihren Grund daher wohl ebenfalls in der oben bezeichneten Eigenthümlichkeit seines künstlerischen Wesens.

Bei einer Beleuchtung seiner Lieder lassen sich zuerst solche hervorheben, in denen weder ein eigenthümlicher Liederstyl, noch eine Eigenthümlichkeit der Auffassung des Gedichts erkennbar ist, Compositionen, welche an die in der Zeit übliche und vielfach vorkommende Liedform anknüpfen. Bemerkenswerth erscheint es, dass dieser Standpunkt sich durch die ganze schaffende Thätigkeit Schubert's hindurchzieht. In den spätern Arbeiten, die hieher gehören, ist die Form allerdings mehr geläutert, die Auffassung besonnener und nicht so gewöhnlich, wie in den frühern; aber dennoch stehen sie in keinem Verhältniss zu der ganz eigenthümlichen Charakteristik, die wir als ein besonderes Kennzeichen Schubert'scher Lieder ansehen müssen. Diese Richtung wird z. B. durch Op. 3. vertreten, wo in „Schäfers Klagelied", „Abendlied", „Meeresstille" von Goethe sich noch nicht die geringste Eigenthümlichkeit ausspricht. Höchstens liesse die arpeggirende Begleitung in „Meeresstille" auf das Streben schliessen, etwas Besonderes an den Tag zu fördern. „Das Haideröslein" in demselben Werke findet die einfache poetische Haltung im Gedichte heraus, ohne den Volkston zu erfassen. Nach derselben Seite hin ist diese Richtung in Op. 5 vertreten, wo ebenfalls 5 Goethesche Gedichte nur als Anfänge eines sich bildenden Lieder-Componisten betrachtet werden können, ohne die Fähigkeit einer charaktervollen Auffassung oder Gestaltung zu offenbaren. Ueberhaupt hat er mit Goethe's Poesie ein merkwürdiges Unglück. „Der Trost in Thränen" (25. Lief. im Nachlass) und „Ueber allen Wipfeln ist Ruh" (Op. 4.) machen eine erfreuliche Ausnahme. Ganz ebenso erscheint aber Schubert auch in spätern Arbeiten. So sind unter andern Op. 41., Op. 44. und Op. 45. mehr oder weniger Anfänge eines sich bildenden Talents, Versuche, den alten Standpunkt zu verlassen und sich hie und da fast capriciös in ein neues Element des Ausdruchs hineinzuarbeiten. Während „der Einsame" einen ländlich einförmigen Typus ausschliesslich durch Figuration wiederzugeben versucht, die „untergehende Sonne" in eigentlicher Musikseligkeit kein Ende findet, nehmen wir in der „jungen Nonne", in „Nacht und Traum" schon ein Ringen nach Tiefe und Besonderheit wahr, ohne dass es jedoch bis zu einer ruhigen Gestaltung gebracht wird. Ein Uebergangspunkt zur Charakteristik ist etwa in Op. 105. nachweisbar, wo wenigstens die „Sehnsucht" die Eigenthümlichkeit der Liedercyclen ahnen lässt.

Eine zweite Richtung, welche den Künstler ebenfalls noch nicht auf einen einsichtigen Standpunkt stellt, bezeichnen seine didactischen Lieder. Schubert hat von Schiller's Gedichten Vieles in musikalische Formen gegossen, ohne nur im Entferntesten zu ahnen, dass solches Unterfangen fast unübersteigliche Hindernisse darbietet. Schiller's Lyrik ist durchaus philosophisch und wenn auch reich an Tiefe der Anschauung, doch viel zu wenig sinnlich-lyrisch, um ein erspriessliches Feld für musikalischen Ausdruck abzugeben. Sie hat ferner einen so idealistischen, an das rein Abstracte grenzenden Schwung, dass oft nicht einmal der Denker, ohne vermittelnde Reflection, solchem Fluge zu folgen vermag. Wie ist es wohl möglich, „die vier Weltalter" (Op. 111.) in Musik zu setzen, oder „Elysium" mit seinem idealistischen Geisterflug. In denselben Fehler verfällt Schubert mit seiner Bearbeitung der „Waldesnacht" von Schlegel (No. 16. im Nachlass), während Schiller's „Freude schöner Götterfunken" zwar darstellbar ist, aber in seiner populären Fassung, wofür Schubert gar keine Fähigkeit besitzt, den Sinn nicht trifft. Die Bearbeitung solcher Poesieen ist nur erklärbar aus der Eigenthümlichkeit des Componisten, jedes Gedicht, das ihn berührt, auch musikalisch zu reproduciren.

Fast in gleicher Weise geht es ihm mit den Balladen. Der dramatische Charakter, das Gemisch dieser volksthümlichen Dichtart aus lyrischen und epischen Elementen, ist ungemein anregend, und es giebt keinen Componisten, der sich darin nicht versucht hätte. Wirkliches Talent für dieselbe besitzen aber nur Zumsteeg und Löwe, letzterer in vollkommenstem Maasse. Schubert ergeht sich in weitläufige Längen und Breiten, und hat dabei wiederum das Unglück, auf Schiller zu verfallen, ohne dass er des Dichters eigenthümlichen Balladenton erfasst. Schiller ist zu idealistisch, um volksthümlich zu sein; seine Balladen, wenn man sie so nennen darf, tragen ein plastisches Gepräge und sind wie alle seine Poesie zu tendenziös, um unmittelbar zu wirken, daher er denn auch ein nicht zu rechtfertigendes Urtheil über Bürger gefällt hat. „Die Bürgschaft", „Ritter Toggenburg", ebenso „der Liedler" von Kerner sind ganz verfehlte Productionen. Wie fern er von einem Verständniss Schiller'scher Lyrik war, geht auch aus seiner Bearbeitung der „Sehnsucht" und des „Pilgrims" hervor, die er beide für Balladen gehalten zu haben scheint, während sie, musikalisch ganz undarstellbar, als allegorische Bilder für einen dem Dichter ganz eigenthümlichen Kreis philosophischer Anschauungen angesehen werden müssen.

Sehr eng mit dem in den Balladen angeschlagenen Ton hängen mehrere Compositionen zusammen, die, obgleich in der ausgeführten Liedform abgefasst, dramatisch zu wirken bestimmt sind, eben so einzelne dramatische Scenen. In diesem Sinne behandelt er Goethe's: „Kennst du das Land" und die Scene Gretchen's in der Kirche. Letztere ist so verfehlt, dass man kaum begreift, wie der Componist zu einer solchen Auffassung gelangen konnte. Aehnlich darf man über sein Op. 6. urtheilen. Dagegen enthält die erste Lieferung des Nachlasses ein ausgeführtes schilderndes Lied: „die Nacht", das in seiner dramatischen Färbung von ausserordentlicher Wirkung ist. Hier bilden das lebendige charaktervolle Recitativ, die idyllische Naturschilderung, die kräftige Haltung des Häuptlings, der Aufgang der Sonne, das Jagdleben, die anziehendsten Effecte, die durch eine geistreiche und geschickte Vertheilung der Gesangs- und Instrumentalmittel den Weg anzudeuten scheinen, welchen Schubert in den Cyclen verfolgt.

Nach diesen zum Theil verfehlten Richtungen unterscheiden wir eine Uebergangsstufe, aus welcher Schubert's Talent sich oft mit Gewalt zur Charakteristik herausarbeitet, theils in die ältern bereits durchlebten Formen und Ausdrucksweisen wieder zurückfallend, theils einen ganz neuen Weg einschlagend. Es bedurfte hiezu eigenthümlicher Anregungen, die er in der vorhandenen deutschen Lyrik nicht zu finden vermochte und die ihn hinaustrieben auf ferner liegende Gebiete, welche seine Phantasie gewissermaassen frappirten. Auf dieser Uebergangsstufe — so wollen wir sie nennen, da wir eine Charakteristik der Lieder nach ihrem innern Wesen geben — wandte sich Schubert zur antiken Poesie, in die Regionen nordischer Wildheit und in das duftig-üppig-schattende Laub orientalischer Träume. Wie ihm diese Gebiete neu und ganz anders entgegentraten, als das oft bebaute Feld eines überall dichterisch empfindenden Gemüths, dem ja hier und dort und überall das Füllhorn der Poesie in reichem Maasse sprudelt, so musste er bei dem frappirenden Eindruck des Nationell-Charakteristischen auch auf allerlei Abwege gerathen, die ihn nicht selten krank oder gesucht in der Auffassung erscheinen lassen. Wir erwähnen zunächst der „Gruppe aus dem Tartarus" Op. 24., des „Zwergs" Op. 22., der „anakreontischen Lieder" Op. 56. (letztere ungemein schwach). Hier wie in der Lief. 19. des Nachlasses, im „Orpheus",

spiegelt sich das antike Kunstelement mit romantischem Beisatz grossartig ab und versetzt fast in die Welt des Alterthums. Zu einer vollkommen plastischen Abrundung konnte er es aber nicht bringen. Er ist seinem ganzen Wesen nach Romantiker und so tragen auch seine Anschauungen der antiken Gefühlswelt dieses Gepräge; bei aller Ruhe immer noch eine wehmüthige Färbung, und man könnte von diesem Standpunkte mit Schiller sagen:

Es schimmert durch der Wehmuth düstern Schleier
Hier der Ruhe heitres Blau.

Besonders denke ich hierbei an „Hippolits Lied" in der 7ten und an „Orpheus" in der 19ten Lief. des Nachlasses. Alle moderne oder germanisch-christliche Einsicht in das Antike erfasst das Wesen desselben nicht objectiv genug; selbst Gluck, der sich am unbefangensten in antike Anschauungen zu versenken vermag, ist von dem Wesen nur germanisch-christlich erwärmt, wie es auch nicht anders sein kann. Solche Kraft aber übt es immer auch auf den modernen Künstler aus, z. B. auf Mendelssohn in seiner „Antigone", dass es die Form abrundet, den Ausdruck mässigt und bei aller Ruhe erschüttert. Das bemerken wir auch an Schubert. Freier, weil der christlichen Anschauung näher, ergeht sich Schubert in den wilden, stürmischen Empfindungen eines Ossian. Man vergleiche im Nachlass die 4te und 5te Lieferung, „Normanns Gesang" in Op. 52. und die sieben Lieder aus „Skotts Fräulein vom See". Hier bringt er alle Kunst des Rhythmus und harmonischer Sequenzen in Bewegung und man findet sich unwillkührlich in das nordische Felsgeklüfte versetzt. Nach einer andern Seite hin fühlt man die Schwüle und die vollsaftige Natur des Orients dem Componisten nach, wenn er (Op. 14. u. 31.) „Suleika's Gesang" ertönen lässt.

Nachdem Schubert diese Uebergangsstufen verlassen hatte, gelangte er zur wirklichen Charakteristik, die bei ihm, wie bereits in dem ersten Theile unsers Aufsatzes bemerkt worden, als lyrische Situation erscheint. In die Reihe dieser Erzeugnisse bringen wir den „Wanderer", „die Forelle", „im Wald und auf der Brücke" (Op. 93.), die beiden Ständchen, die Abendlieder, den „zürnenden Barden", „am See", „Wiedersehen" (15te Lief. im Nachlasse), „Erlkönig" und manches Andere. Vollständig abgerundet und als Ausdruck seines eigenthümlichsten Wesens müssen wir aber die oben erwähnten Liedercyclen bezeichnen. Wenn er auch im Ausdruck hie und da übertreibt und mit etwas starken Farben zeichnet, so ist das doch nur selten der Fall. Er giebt die schönsten Situationen des Seelenlebens wahr, treu, tief-innerlich. Aber es gehört nicht nur Kunst, sondern die tiefste Einsicht, Reife der Anschauung, durchlebtes Leben dazu, um vollständig wiederzugeben, was diese Cyclen enthalten. Sie müssen sich in den Händen eines jeden deutschen Liedersängers befinden, und wenn die romantische Schule in irgend einem Componisten dieser Richtung vertreten wird, so geschieht es durch ihn. Freilich, wenn man Beethoven's: „An die ferne Geliebte" singt, so fühlt man den Unterschied des Klassischen und Romantischen, des Ursprünglichen und des Vermittelten. Versetzen wir uns daher vor allen Dingen auf den oben nachgewiesenen Standpunkt der Beurtheilung. Ohne ihn einzunehmen oder wenigstens einnehmen zu können, darf man über Schubert gar nicht sprechen. Sonst könnte man leicht in den Fall kommen, an ihm kein gut Haar zu lassen. So viel aber ist gewiss, dass wir, ohne diesen Standpunkt durchdrungen und überwältigt zu haben, zu keiner neuen Gestaltung dieser Kunstform gelangen.

Recensionen.

Instrumentalmusik.

Schulen und Etüdenschau.

Schon bei einer frühern Gelegenheit (No. 11. des 1sten Jahrg. d. Z.) haben wir die Meinung ausgesprochen, dass das Feld der Unterrichtswerke, obgleich jetzt bei Weitem mehr cultivirt als früher, noch mancherlei zu wünschen übrig lässt, und zwar weniger was die wirklichen Schulen anbetrifft, als hauptsächlich solche Werke, die bei den einzelnen Perioden jeder Schule intercalirt werden müssen, um dem Schüler für jede Sache, die er theoretisch begriffen hat, auch die nöthige und zweckmässigste Praxisübung zu geben. Wenn wir nun auch im Allgemeinen zugeben müssen, dass dergleichen Uebungswerke vielfach vorhanden sind, so stehen die meisten verstreut und vereinzelt, so dass der Lehrer sie unmöglich alle kennen kann. Ausserdem ist doch nicht zu läugnen, dass die Mehrzahl der vorhandenen Etuden mehr für die höhere, als für die Elementar-Ausbildung berechnet sind, namentlich in neuester Zeit, wo die Mehrzahl derselben ihr eigentliches Gebiet, das der blossen Technik, verlässt und immer mehr und mehr für den Salon behandelt wird. Der Hauptzweck der Etude ist aber nur einzig und allein die Beförderung der technischen Ausbildung und müssen dieselben für jede Stadie des Lernenden vorhanden sein. Sie sind es auch genügend für das höhere Stadium, nicht aber für den Elementarunterricht, und das Vorhandene ist noch dazu, wie schon bemerkt, verstreut und vereinzelt. Betrachten wir alle zahlreich vorhandenen Schulen der berühmtesten Meister, so lassen alle mehr oder weniger den Mangel an zweckmässigen Uebungsstücken (d. h. die gehörige Anzahl und Verschiedenheit) für jeden einzelnen Gegenstand des ersten Unterrichts fühlen. Dies liegt aber weniger an dem guten Willen der Autoren; Jeder derselben würde gern das Möglichste geben, wenn ihm nicht in den meisten Fällen die zu fürchtende leidige Voluminosität des Werkes zur Unzeit Halt geböte. (Den Beleg hierzu giebt die später folgende Flötenschule von Hugot und Wunderlich.) Spohr's, Baillot's Violinschulen z. B. kosten resp. 10 Thlr. und 6 Thlr., Hummel's Klavierschule 10 Thlr. u. s. w. Denken wir uns nun noch die eigentlich nöthige Anzahl von Uebungsstücken für die ersten und mittleren Stadien dazu, so dürfte der Preis eines solchen Werkes leicht das Doppelte erreichen und — wer kaufte denn dergleichen? Wenn der Preis einer Schule 3 Thlr. übersteigt, so ist er in den meisten Fällen den Lernenden zu hoch und die natürliche Folge ist, dass der Lehrer genöthigt sein wird, entweder nur nach dem Wohlfeilsten zu greifen, oder sich sonst ex propriis (nicht immer zum wesentlichen Vortheil des Schülers) zu helfen. Dieser Uebelstand wird aber so lange fortbestehen, bis von Seiten der Autoren und Verleger eine allgemeine Vereinigung zu Stande kommt, wodurch die besseren Unterrichtswerke wohlfeiler, d. h. umfassender hergestellt und somit Lehrern und Schülern zugänglicher gemacht werden können. Vorläufig sind dies nun wohl pia desideria, indessen bringt uns vielleicht die Neuzeit, wie in manchen andern Dingen, auch hier entsprechende Abhülfe.

Was nun die uns hier vorliegenden Schulen betrifft, so finden wir bei ihnen im Allgemeinen auch den obgenannten Mangel fühlbar, am wenigsten jedoch bei:

Delphin Alard, Ecole du Violon. Méthode complette et progressive à l'usage du Conservatoire de Paris. Mayence, chez les fils de B. Schott.

In diesem ausgezeichneten Werke ist das Möglichste gethan, um allen Anforderungen zu genügen und wenn es dem rühmlichst bekannten Verfasser damit gelungen ist, die im pariser Conservatorium bisher üblich gewesene Violin-

schule von Baillot zu verdrängen, so scheint uns dies dem Werke nach ganz natürlich. Wenngleich wir speciellerweise an der Zahl der vorhandenen praktischen Uebungsstücke noch nicht genug haben, so müssen wir doch rühmend anerkennen, dass der Verfasser immer noch bedeutend mehr und Mannigfaltigeres darin gegeben hat, als wir in manchen anderen, mitunter berühmten Schulen zu finden gewohnt sind. Klare, einfache Auseinandersetzung, zweckmässige Reihenfolge im ganzen Gange des Unterrichts zeichnen das Werk vorzüglich aus. Die vorhandenen Uebungsstücke sind in musikalischer Hinsicht fast alle gleich werthvoll und zugleich praktisch angemessen, so dass wir gestehen müssen, dass uns lange kein derartiges Werk so befriedigt hat als dieses und es mit Fug und Recht zu den ersten und besten zählen können, welches die Neuzeit an Violinschulen geliefert. Wenn wir demnach alle Lehrer des Violinspiels recht angelegentlich darauf aufmerksam machen, so lassen wir dem Werke nur Gerechtigkeit wiederfahren und glauben mit Bestimmtheit voraussetzen können, dass sie demselben gleiche Befriedigung abgewinnen werden als wir.

H. E. Kaiser, 36 Etudes élémentaires et progressives pour Violon. Oeuvre 20. Hamburg, chez Cranz.

Die nur seit beinahe 40 Jahren mit Recht ihren Ruf behauptenden 40 Etuden von Kreutzer haben den Componisten veranlasst, dazu eine Art Vorstudie zu geben und dieser Gedanke ist an sich nur gut zu nennen. Grade an solchen Violin-Etuden, welche den Schüler für die höheren Aufgaben vorbereiten müssen, fehlt es, und es könnte füglicherweise dafür Manches von den vorhandenen grösseren wegfallen, wovon immer noch genug übrig bleiben würden. Auch hier können wir nur lobende Anerkennung zollen, denn der Componist hat seinen Zweck erreicht. Höchst praktisch bei bedeutender Mannigfaltigkeit, zeigen diese Etuden zugleich auch musikalischen Werth, so dass wir kaum irgend eine oder die andere als schwächer bezeichnen möchten, trotzdem die ersten im Allgemeinen einfach gehalten sind und sich bis No. 16. nur in der ersten Lage bewegen. Besonders zu loben ist auch, dass der Componist dafür gesorgt hat, den Schüler in Beobachtung von Nüaneirung, im Ausdruck und Vortrag zu üben und somit auch eine sonst bei blos technischen Uebungen oft vorkommende Trockenheit vermeindet. (Forts. f.) *C. Böhmer.*

Pianofortemusik.

A. C. Thibault, L'invocazione, Etude caractéristique de concert pour la main gauche. Op. 9. Mayence, chez les fils de B. Schott.

Die armen fünf Finger! — Stossseufzer mit dem Daumen! Arpeggio's über das ganze verfilzte Hammerwerk! Italienisches Gewimmer! Dolch und Gift im Engpass! Inbrünstiges Flehen und Beichten vor dem katholischen Rabbiner in Sta. Maria della Pace! Tremolando in Permanenz erklärt! Alles dies schlummert in den linken Fäusten mächtiger Tastenbeherrscher und wird durch die Edition des bevorstehenden Werkes zur Wahrheit. Freut euch, ihr jungen Leisetreter, ihr Liszt- und Thalberg-anstrebenden Korybanten, freut euch! Ein neues Kraut ist euch gewachsen, ein Kraut auf dem von euch mit so vielem Geiste beackerten Felde der Musik-Untergrabung! Wo solche Früchte, solche Abnormitäten in einer Kunst zum Vorschein kommen, da ist die Kunst wahrlich schon so weit, wie in England die Viehzucht, wo die Kaninchen mit ellenlangen Ohren und einer Art Wasserkopf, nach Belieben eines reichen Dandys und blasirten Viehpächters, geboren werden können.

A. Gutmann, deux nocturnes pour le Piano à quatre mains. Op. 8. Leipzig, chez Fréderic Hofmeister.

Das Eine in *A-dur*, das Andere in *Des-dur*. Zwei verrätherische Tonarten. Man ahnt so etwas von moderner Sentimentalität, von Bellini'schen Phrasen, die erst den Weg durch die Panke genommen, um als verdünntes Surrogat bei schwindsüchtigen Hypochondern reussiren zu können. Dazu kommen noch die in diesen sommerabendlichen Vollmonds-Seufzer-Tonarten üblichen Bezeichnungen: *dolcissimo, con tenerezza, con calore* und das unvermeidliche *perdendosi*; solche Attribute sind gewöhnlich sichere Barometer für die innere Gediegenheit der Composition. Ich habe mich nicht getäuscht. Mimili von Clauern würde bei solcher Musik des Mondes Silberschein essen und das Flimmern der lieben Sternlein trinken. Als Allegorie würde sich eine verspacte Flöte auf dem *C*-Fuss nicht übel ausnehmen.

G. W. Mackrot, Mary, Polka-Caprice für Piano. Elberfeld, bei F. W. Arnold.

Die freie Presse muss doch unterdrückt werden. Diese Polka-Capriee ist eine offenbare Wühlerei und enthält den ausgesprochensten Terrorismus. Sie wühlt beständig in *As-dur* und *Des-dur*, ohne von den andern Tonarten viel Notiz zu nehmen, terrorisirt systematisch die Aesthetik der Musik und octroyrt zuletzt sogar das „Rule Brittannia" in einer so scandalösen Umgebung von den gemeinsten Orgelpunkten und Polka-Ingredienzen, dass ich in den nächsten Tagen ein strenges Pressgesetz ausarbeiten und es dem Tonkünstler-Verein zur Begutachtung vorlegen werde. Diesem anarchischen Treiben muss ein schnelles Ende gemacht werden. *H. K.*

Gesangmusik.

J. Concone, 40 nouvelles Leçons de Chant, spécialement composées pour voix de Basso ou Baryton avec Accomp. de Piano. En 2 Livres. Mayence chez les fils de B. Schott.

In einem Vorworte behauptet der Verfasser, dass die Bassstimme in der ältern Musik mehrentheils die anscheinend untergeordnete, gleichwohl sehr wichtige Bestimmung gehabt habe, in den Ensemblestücken die Grundstimme zu singen und dass es erst den neuern Componisten vorbehalten gewesen sei, dieser Stimmgattung durch eine melodiösere Behandlung eine den andern Stimmen gleiche Bedeutung zu geben. Insofern in der neuesten italienischen Oper die Bassstimme eben so ihr Trompeterstückchen zu singen hat, wie leider die andern Stimmen, muss allerdings dem Verfasser Recht gegeben werden. Indessen wird die Bassstimme ihrer Stellung nach nie aufhören, Fundamentalstimme zu sein, und was die melodiöse und charakteristische Führung derselben betrifft, so fehlt diese Eigenschaft wohl nirgends weniger als gerade in den klassischen Compositionen der älteren Zeit. Rücksichts des Werths der vorliegenden Uebungen ist das erste Heft vorzüglicher als das zweite. In jenem wendet sich der Verfasser zu offen und ausschliesslich dem Melodienstyl der jetzigen italienischen Oper zu und giebt des Trivialen viel und ohne Unterlass. In diesem hingegen scheint es, als habe er einfacher und gewählter schreiben wollen, doch verfällt er auch hier aus dem guten Gesangstyl zu häufig in das Gewöhnliche und Zwecklose.

Teschner.

Berlin.

Concerte.

Concert im Opernhause.

Vorzugsweise wohl wegen eines Dilettanten, der die Absicht hat, auf der Bühne sein Glück zu versuchen, war am 16ten im Opernhause ein Concert veranstaltet worden, welches die Königl. Kapelle mit einer Ouverture von A. Stahlknecht eröffnete. Sprechen wir zuerst von diesem. Der Componist ist derselbe, dessen Quartette in diesen Blättern schon häufig die ehrendste

Anerkennung gefunden haben. Die Haltung dieses Werkes ist klar, wenn gleich mehr phraseologisch als wahrhaft erwärmend. So wenigstens wirkten die Melodien auf uns. Die Instrumentation greift nicht durchweg harmonisch ineinander, der Componist bevorzugt in dem ersten Satz z. B. das Cello in einer Weise, wie es die Form und der Charakter der Ouverture nicht gestattet. Die Instrumentation ist brillant ohne überladen zu sein. Die im Ganzen schätzenswerthe Arbeit erreicht nicht den Werth der Quartette des Componisten, in welchen sich auch eine viel gewandtere Schreibweise ausspricht. Uebrigens verdient die Kapelle Dank und Anerkennung, dass sie uns dies Werk vorführte. Nur so sind die jungen Künstler im Stande sich zu bilden, und indem ihnen Gelegenheit gegeben wird, hier und dort ihre Arbeiten zu hören und mit den Ohren zu prüfen, auch weiter vorwärts zu dringen. Was den Dilettanten Hrn. v. d. Osten betrifft, so sang derselbe aus Gluck's Iphigenia die Arie des Pylades: „Nur einen Wunsch" und die Tenorpartie in einem Duett aus Donizetti's Belisar mit Herrn Bötticher. Die Stimme des Sängers ist weich, zart und in der eigentlichen Tenorlage sehr wohlklingend. Die Intonation spricht in hohem Grade an. Von einer Bildung der Stimme kann für's Erste noch nicht gesprochen werden, sie hat im Gegentheil namentlich in der Vokalisation viele Mängel, die beseitigt werden müssen, wie denn überhaupt dem Herrn v. d. O. noch obliegt, eine eigentliche Schule zu machen. Darnach kann er, findet sich zu den vorhandenen Eigenschaften noch die Gabe der Darstellung, für die Spieloper an unserer Bühne glücklich verwandt und eine gute Stütze derselben werden. Ausser ihm hörten wir noch ein Mitglied der Kapelle, Herrn Hillmer, als Violinspieler, in gewisser Weise ein Pendant zu Herrn v. d. Osten als Sänger. Er zieht aus seinem Instrument einen weichen wohlklingenden Ton und scheint besonders für den Ausdruck zarter italisirender Melodien, an denen die vorgetragene Composition von David ziemlich reich war, viel Geschick zu besitzen. Sein Spiel ist sauber, natürlich, voll Ruhe, ohne Coquetterie, und man kann sagen, dass er für sein Instrument ein höchst schätzenswerthes Talent besitzt. *Dr. L.*

Soirée für Kammermusik.

Die erste Symphonie-Soirée im zweiten Cyclus brachte nach der trefflich ausgeführten Symphonie in *Es-Dur* von Haydn eine Ouverture zu Macbeth von W. Taubert. Wir halten es nicht für gut, über ein so durchgeführtes Werk nach einem einmaligen Hören ein unbedingtes Urtheil zu fällen. Jedenfalls aber hat der Componist eine ganz bestimmte Idee, die sich unmittelbar an das Drama knüpft, vor Augen gehabt, und es lassen sich einzelne Momente desselben in der Musik sogar wiedererkennen. Die Introduction charakterisirt geistreich das diabolische Element durch feine Züge in den Instrumenten. Für diese Charakteristik scheint Taubert sich Weber und Mendelssohn besonders zum Vorbilde genommen zu haben, jedoch mehr in der Bearbeitung als in den Gedanken. Wäre nun nach diesem die Tendenz der Ouvertüre vollkommen bezeichnenden ersten Theile der Componist zu einem Allegro übergegangen, welches einen entsprechenden Gedanken ebenmässig ausgeführt hätte, so dürfte der Eindruck des Ganzen nach unserer Meinung dadurch gewonnen haben. Es kam dem Componisten aber darauf an, den phantastischen Charakter durch das ganze Werk hindurch gehen zu lassen, und so arbeitete er sich mit dem Hauptsatze in seine Idee noch mehr hinein und suchte zugleich dieselbe durch starke Instrumental-Effekte zu stützen. Die letztern verdecken den Grundgedanken und so kommt man in den Fall, diesen Satz ungünstiger zu beurtheilen, als er es verdient. Dem aufmerksamen Ohre aber zieht sich ein bestimmter, thematischer Faden durch das Ganze, und es wäre nur zu tadeln, dass dieser in der Arbeit zu sehr verarbeitet ist. Würde die Ouvertüre im Opernhause vor der Aufführung des Dramas stehen, so müsste sie einen sehr wirksamen Eindruck machen und angemessen auf das Drama vorbereiten. — Die Ouvertüre zu Elisa von Cherubini, ein schönes, wenn gleich nicht das beste Werk des Meisters, wie die *C-moll*-Symphonie von Beethoven wurden mit vollendeter Meisterschaft ausgeführt. *Dr. L.*

In der Soirée für Kammermusik des Hrn. Zimmermann etc. hörten wir ein Quintett von Ed. Frank, eine treffliche Arbeit, die das Gepräge eines ächt künstlerischen Strebens bekundet, wie alle Werke dieses ehrenwerthen Künstlers. Die ersten beiden Sätze gefielen uns am besten, sowohl in der Erfindung als in der Verarbeitung durchaus interessant, das Scherzo leicht und melodiös gehalten, einem Zigeunertanz vergleichbar, würden wir lieber als ein reizendes Musikstück auf der Bühne sehen, wie in einem sonst in der Form streng gehaltenen Quartett. Der letzte Satz leitet mit einem melodischen Thema ein, welches geschickt und gewandt verarbeitet ist. Wir zählen dieses Quintett den besten Arbeiten zu, welche uns von Hrn. Frank bekannt sind. Die Ausführung war eine meisterhafte. *d. R.*

Stiftungsfest des Tonkünstler-Vereins.

Der Tonkünstlerverein feierte am 15ten sein Stiftungsfest. Der Verein ist an diesem Tage vor vier Jahren ins Leben getreten. Die Feier bestand aus zwei Theilen, einem musikalischen und einem geselligen. Der erstere hatte seine Sitzung in dem eigenen Kunstlokale, dem Stöcker'schen Saale, der andere bei Mielentz. Erwähnen wir von dem musikalischen Theile nur im Allgemeinen, dass er als eine Soirée zu betrachten war, wie sie allmonatlich der Verein zu geben pflegt. Mit dem nächsten Winter werden diese Soiréen theilweise in die Oeffentlichkeit treten und dann auch noch einen andern Charakter annehmen. Die Soirée in Rede brachte eine Phantasie für Pianoforte von Pfeiffer, allerlei kleviermässige Gedanken, etwas frei behandelt und recht geschickt vorgetragen, Lieder von Rode und Grünbaum, die erstere von Fräulein Em. Dielitz, die andern vom Componisten gesungen, ein Quartett von H. Wohlers, das sehr hübsche Motive enthielt und uns in seinem 1ten und 3ten Satz auch als werthvolle Arbeit gilt; ein Duo concertant über Motive aus dem Don Juan für Flöte und Pianoforte componirt von Oelschig. Letzterer spielte die Flöte mit dem an ihm bekannten Talent. Die Composition war im Geiste der früher üblichen Variationscompositionen gehalten. Der zweite Theil des Festes, die gesellige Feier, bot der erheiternden Genüsse gar Manches dar. Die Fest-Ordner Herr Hof-Musikhändler Bock, J. Stahlknecht und Pfeiffer hatten nicht bloss für Magen und Zunge, sondern auch für die Unterhaltung die zweckmässigsten Einrichtungen getroffen. Namentlich war von Herrn Bock eine für diesen Tag bestimmte Nummer der Musikzeitung ausgegeben worden, welche mit Witz und Humor Künstler in und ausser dem Vereine, Kunstzustände und die hohle Kritik geisselte. Hiezu gesellten sich noch andere humoristische Vorträge. Die Anordnung des Ganzen war überaus ergötzlich. Unter den nicht humoristischen, vielmehr das innere Leben des Vereins berührenden Toasten heben wir hervor, dass der gegenwärtige Vorsitzer des Vereins, Herr Geyer, den Gedanken der Künstler-Association entwickelte und Mittheilungen aus Leipzig machte, von wo Herr Dr. Brendel den Anschluss des dortigen Vereins an den hiesigen brieflich anzeigt. Das Fest dauerte bis nach Mitternacht und darf als ein erfreulicher Anfang der Verwirklichung der Künstler-Association betrachtet werden. Ueber ein Jahr sind wir hoffentlich noch weiter. *Dr. L.*

Concert im Hotel de Russie.

Die blinde Sängerin Fräulein Anna Zinggeler, deren wir schon neulich in diesen Blättern erwähnten, gab am 18ten im

Hotel de Russie ein Concert, in welchem wir besonders zwei Arien, von ihr gesungen, hervorheben, die eine aus Titus, die andere aus dem befreiten Jerusalem von Righini. Was wir schon ausgesprochen, bestätigte sich von Neuem. Die Sängerin besitzt ein ausgezeichnetes Material, einen Umfang von 2½ Octaven, der vollständig bildungsfähig ist. Um des Schicksals der Unglücklichen willen wünschten wir, dass die Stimme künstlerisch ausgebildet werden möchte. Das, was sie leistet ist, da wir die Sängerin mehr oder weniger als Naturalistin zu betrachten haben, höchst anerkennenswerth. Das Concert wurde von den Herren Concertmeistern Gebr. Ganz und Herrn G. Schumann, die ein Trio von Beethoven aus Op. 1. spielten, und von Herrn Kammermusikus Steffens, der eine Fantasie für die Violine aus den Hugenotten vortrug, unterstützt. Herr Schumann erfreute ausserdem durch den Vortrag einer *(C-moll-)* Sonate von L. Berger, welche namentlich in den geläufigen Partien, weniger im Ausdruck des Zarten und Sinnigen ansprach. *d. R.*

Das von dem Pianisten Herrn Emil Pfeffe am Montag im Gesellschaftshause veranstaltete Concert hatte eine recht ansehnliche Hörerzahl in diesen schönen Räumen versammelt. Der Concertgeber liess sich sowohl im Vortrage klassischer Musik, als auch in verschiedenen beliebten Salonpiecen und einigen eigenen dieser Gattung angehörigen Compositionen von sehr ensprechender Fassung hören, und wusste sich durch sein elegantes, ausdrucksvolles Spiel den lebhaftesten Beifall zu erwerben. Eine junge Sängerin, Fräulein Dümler, debütirte in dem Vortrage der grossen Scena ed Aria von Beethoven und einem Duett von Sacchini (mit Herrn Weygoldt) zum ersten Male vor dem Berliner Publikum. Ihre Stimme ist von einem merkwürdigen Umfange, doch scheinen die tieferen Lagen ihr eigentliches Element, und die weniger klangvolle Höhe mehr ein Produkt des Studiums zu sein. In Stelle einer ausfallenden Nummer legte sie — „Ob ich dich liebe" — von Gumbert ein (!). So wenig wir diese Composition lieben, so müssen wir uns doch noch mehr gegen ein von der Sängerin angewandtes Effektmittel erklären. Sie sang nehmlich den letzten Vers in der tieferen Octave, und brachte dadurch allerdings einige Wirkung auf den musikalisch ungebildeten Theil der Zuhörer hervor. Auf den andern Theil machte jedoch diese Unnatürlichkeit einen sichtlich widrigen Eindruck, und stellte ihre Leistung in eine nicht näher zu bezeichnende Kategorie. Die höchst unpassende deklamatorische Leistung eines ungenannten Dilettanten wurde mit wohlverdientem Zischen belohnt. — Herr Pfaffe spielte einen sogenannten Patentflügel aus der Fabrik des Herrn Willmann's, dessen Ton bei sanfterer Behandlung sehr angenehm klang, jedoch ein zu starkes Forciren ohne Eintrag seiner Wirkung nicht vertrug. Die äusserst geschmackvoll und glänzend ausgestatteten Räume des Gesellschaftshauses eignen sich ganz vorzüglich zu Concerten, und so dürfen wir erwarten, sie recht häufig zu solchem Zwecke benutzt zu sehen. *Th. H.*

Im Krollschen Wintergarten hatte Hr. Franz Mücke zum Besten der Armen ein Concert veranstaltet. Die Gesänge wurden von circa 350 Männern, und zwar von den Sänger-Chören: 1) des Maschinenbau-Arbeiter-Vereins, 2) des Arbeiter-Vereins, 3) des Handwerker-Vereins in der Wassmannsstr., 4) des Handwerker-Vereins in der Johannisstr., 5) des Handwerker-Vereins zu Spandau, unter Leitung des Concertgebers, die Instrumental-Vorträge von der Euterpe unter Leitung ihres Directors Hrn. Wieprecht, ausgeführt. Des letztern grosses Talent, Massen zu dirigiren, ist bekannt, und es wurde auch der instrumentale Theil des Concerts mit grosser Präcision und Sicherheit ausgeführt. Im vocalen Theil des Concerts traten die Verdienste des Dirigenten Hrn. Mücke um unsern Volksgesang erweislich hervor, und indem wir dies dankend anerkennen, verkennen wir auch nicht die Schwierigkeiten, die sich der vollkommenen Ausbildung solcher grossen, aus wenig musikalisch gebildeten Kräften bestehenden Chöre entgegenstellen, und ein sicheres Gelingen beim öffentlichen Vortrage verbürgen. Eine Ouverture von Hrn. Lemke, die wir hier zum erstenmal hörten, ist leicht instrumentirt, ohne besondere musikalische Bedeutung. *d. R.*

Correspondenz.

Wiener Briefe.

III.

Das kleine Josefstädter Theater scheint unter dem neuen Direktor Stöger ein besonderes Augenmerk auf die Oper zu richten, und namentlich die vom Kärnthnerthortheater sehr vernachlässigte Spieloper in Beschlag nehmen zu wollen. Man gab da nebst dem bekannten „Czar und Zimmermann" bereits zwei für Wien neue Opern: den Blitz von Halévy und „Haydée" von Auber. Beide Werke gehören unstreitig zu dem Bessern des anmuthigen französischen Stils, und Herr Stöger würde mit ihrer Aufführung Ruhm und volle Kassen erzielen, wenn die von ihm engagirten Kräfte bedeutender, wenn wenigstens kein Mitglied störend wäre. Mit gutem Gewissen loben kann man nur die Primadonna Fräulein Mathilde Hellwig, die einen angenehmen Tiefsopran und hübschen Vortrag mit einem gewandten Spiel und reizender Erscheinung vereinigt. Ihr zunächst steht Herr Peretti, einer jener ächten Brusttenore, deren Stimme, trotz eines fetten Timbre, stets angenehm klingt; Herr Peretti scheint aber schon etwas abgesungen und forcirt sich sichtlich in den höheren Chorden. Sein Vortrag und Spiel zeigen von Routine; ersterer würde gewinnen, wenn Herr Peretti nicht immer mit ganzer Stimme sänge. Herr Halmer, der Bassist und zugleich Bariton der Oper, scheint gleichfalls die Jahre seines Glanzes hinter sich zu haben, sein Vortrag ist verständig und musikalisch. Die zwei schwachen, sehr schwachen Punkte sind Fräulein Maier (zweite Primadonna), die eine gesunde Lunge hat, und Herr Therrald, der erste Tenor. Wenn man von Fräulein Maier hoffen kann, sie werde mit der Zeit gut singen, so muss man bei Herrn Therrald, trotz seiner Jugend, daran verzweifeln. Er singt nicht nur nicht gut, sondern es ist sogar unmöglich dass er gut singe, da ein physiologischer Fehler, nämlich eine zu lange, fühlbar an die Zähne stossende Zunge, ihn nicht einmal zum reinen Sprechen gelangen lässt Obendrein ist sein Dialekt — der einer gewissen handeltreibenden Nationalität — auf der Bühne sehr unpassend. Der Chor nicht zahlreich, aber ziemlich musikalisch, der Dirigent des Orchesters, Herr Stegmaier aus Leipzig, ein anerkannt tüchtiger Kapellmeister. —

Die Vorstellung des Halévy'schen Blitzes war von Seiten des lebenslustigen Pärchens (Madame Darbot und Georges, Fräulein Hellwig, Herr Peretti) sehr gelungen; von Seiten des sentimentalen und musikalisch viel beschäftigteren (Lionel, Henriette, Herr Therrald, Fräulein Maier) höchst mittelmässig. Die Oper selbst ist zu bekannt, als dass Ihnen eine Kritik derselben jetzt angenehm sein könnte. Hingegen war „Haydee" eine Novität. Man erwartete wenig von dieser letztkomponirten Oper des Veteranen Auber. Während die Opern seiner früheren Periode unendliche Sensation machten, werden seine neueren Produkte wenig beachtet, und namentlich in Deutschland wenig gelobt. In der That ist Auber, dies Pathoslied des Geistes und der Grazie, dieser Troubadour der Liebe und des Leichtsinnes, seit den Opern, welchen er seinen Ruhm verdankt, immer tiefer herabgegangen. Nicht so sehr durch das zunehmende Alter, als durch den zunehmenden Schlendrian. Kontraktmässig verpflichtet

jährlich wenigstens eine Oper zu liefern, gerieth Auber nothwendig in eine Schlendcrhaftigkeit der Arbeit, in eine industrielle Eile, welche jedes Werk von Bedeutung unmöglich machten. Da man das Zurückgehen Aubers seit längerer Zeit richtig bemerkt hatte, schloss man alsbald, es müssen neue Opern von ihm noch mittelmässiger sein, als die unmittelbar frühern, und war demnach hier erstaunt, als nach den „Krondiamanten", dem vermeintlichen non plus ultra des Rückschritts, der „Herzog von Olonna" als noch ein plus ultra erschien.

Viel Besseres aber kann man von Haydée sagen.

Dass ihr nicht die Kraft und Melodienfülle der „Stummen" innewohnt, ist selbstverständlich, und braucht ebensowenig wiedergekaut zu werden, als die Wahrheit, dass der Künstler mit 68 Jahren nicht so frisch sei, als mit 28. Trotzdem hat Haydée der Vozüge genug, die sie uns lieb machen. Auber greift nicht zu jenen Hilfsmitteln, durch welche manche Künstler ihrer altgewordenen Muse den Glanz der Jugend zu verleihen streben, er zwingt sich nicht, bizarr in der Erfindung, tobend in der Ausführung zu sein, um zu zeigen, dass er wirklich noch Geist und Kraft besitze. Wo seine Musik liebenswürdig ist — und dies kann man vom grösseren Theile sagen —, da ist sie es durch eigene Lebenskraft, nicht durch raffinirte Toilettenkünste. Mir fällt manche Musik junger Componisten ein, die mit geschminkten Wangen und schmachtenden Blicken einhergeht, während ihr Körper krank ist und ihr Herz kalt. Auber ist flüchtig, leicht, nachlässig, aber aus seinen Tönen leuchtet die Ursprünglichkeit, die Wahrheit, das Talent von Gottes Gnaden. Wo seine Erfindung die Flügel senkt, da entschädigt er den Musiker durch geistreiche Harmonien, durch interessante Instrumentalien, und hat er eine Weile ein gleichgiltiges Gesicht gemacht, so kommt gewiss bald wieder ein seelenvoller Blick, ein schelmisches Lächeln, das uns versichert, es sei noch der alte Auber, der zu uns spricht, die leichtsinnige, aber treue Künstlerseele.

Was in Aubers Opern namentlich so wohlthuend auf uns wirkt, ist das feine künstlerische Maasshalten, welches darin herrscht. Mag noch so viel Unbedeutendes, Geschlendertes unterlaufen, nie wird man Etwas begegnen, was geradezu beleidigt, was roh, plump, gewissenlos wäre. Da ist bei allem Glanz und sinnlicher Frische Natürlichkeit, Anstand, Maas. Haydée, welche von mehr als Einem Bewunderer der „Martha" als „leichte, französische Musik" vornehm abgefertigt wird, steht höher als manche neue Oper, von der sie vielleicht an Melodien-Reichthum, Glanzpunkten, ja an Fleiss und Gewissenhaftigkeit übertroffen wird — z. B. die genannte Flotow'sche „Martha" — Haydée ist aufrichtiger, ächter, mit einem Wort: künstlerischer. Auber schreibt aus seinem innersten Wesen heraus, was uns an ihm fesselt, ist seine Figur; er ist eine Natur, während mancher jüngere, gefeierte Componist seinen deutschen Grund und Boden verläugnet und jedenfalls

„lieber ein Lump auf Griechisch ist,
Als ein honetter Taktologe."

Vorzüglich schön ist das Soprandnettino im ersten Akt („c'est la fête au Lid") mit seinen träumerisch wiegenden Terzen, welche die Bläser mit spielen, während die Saiteninstrumente pizzicato (zuletzt Cello allein) einen interessanten Basso continuo darunter führen. Ein kleines Meisterstück ruhigen anmuthigen Styls. Malipieris Couplets und Loredanos Barcarole im ersten Act klingen frisch und lieblich. Letztere erscheint besonders glücklich in die Traumscene verwebt und wird am Schluss derselben, wo sie C mit wechselnden Modulationen und verlängerter Melodie vertönt, zu einer der hübschesten Stellen der Oper. Noch sind im 1sten Akt die 2 Couplets zu nennen, mit welchen Andreas sich beim Admiral einführt und die namentlich in dem Refrain: „Ainsi que vous, mon général, ainsi que vous!" den Ton beherzter Freimüthigkeit sehr glücklich treffen. Der 2te Akt bringt sehr hübsche Couplets der Haydée, welche von reizender Wirkung werden, wenn die Chorbegleitung (mit Brummstimmen) dazutritt und dem hellen Ruf des Soprans durch die chromatisch auf- und absteigenden Terzengänge eine effectvoll dämpfende Unterlage giebt. Lebhaft und dramatisch ist ferner Loredanos Duett mit Malipieri Nr. 9. Das Finale bringt in vollem Ensemble das jubelnde 1ste Walzermotiv aus der Ouverture; Haydée's glänzende Arie im 3ten Akt bringt in Solfeggien das 2te höchst graziöse Walzermotiv aus der Ouverture. Man hat nicht mit Unrecht Auber's Vorliebe für Tanzrhythmen getadelt, allein sind seine Walzer nicht schöne Waare, nicht gute Musik? Man vergleiche allenfalls die steifen Quadrillen seiner Nachahmer Balfe, Flotow u. A. Reminiscenzen sind in Auber's neuester Oper da, aber es sind seine eigenen. Soll ich „Haydée" unter die übrigen Opern Auber's weisen, so stelle ich sie zwar unter seine besten von früher, aber jedenfalls über den „Duo d'Olonne", „Krondiamanten", „Feensee", „Sirene", selbst über „Janette" und „Teufels Antheil".

Die Aufführung entsprach bescheidenen Forderungen und war jedenfalls weit besser, als man nach der Aufführung des Halévyschen „Blitzes" erwarten konnte. Namentlich verdienen Frl. Holwig (Haydée), dann die Hrn. Poretti (Loredano) und Haimer (Maligiori) lobende Erwähnung. *E. H.*

Nachrichten.

Berlin. Die Leipziger Zeitschrift macht uns auf einen Fehler aufmerksam, den wir hiermit redressiren. In No. 6. wird ein Liederheft von Leonhard beurtheilt und der Referent hielt diesen mit dem Geiger Léonard für eine Person.

Erfurt. In einem Concert des Soller'schen Musikvereins am 30. Januar liessen sich auch hier die Geschwister Neruda hören und gaben alsdann am 2. und 6. Februar noch zwei eigne besuchte Concerte. Die Hauptstücke des Programms, welche enthusiastischen Beifall hervorriefen, waren: 1stes Concert von de Bériot, Zampa und Fra Diavolo, Fantasie von Voss, und der Carneval von Venedig von Ernst. Die kleine Wilhelmine wurde hier mit folgenden hübschen Versen besungen:

An Wilhelmine Neruda.

Sei uns gegrüsst, Du Kind vom Donaustrande,
Sei hochwillkommen, Blümchen Wunderhold!
Wie zauberst Du aus Deiner Saiten Bande
In mächt'ger Kraft der Töne reinstes Gold!

Dich hat Natur zum Liebling sich erkoren,
Dir lehrte ihre schönste Sprache sie,
Es leiten Dich die göttergleichen Horen,
Du Glückliche, durch ew'ge Harmonie.

Beglückend waltest Du im Reich des Schönen;
Dir ist Musik ein sicheres Asyl,
Das bau'st Du selbst aus Deiner Saiten Tönen,
Der Sturm der Zeit verhallt bei Deinem Spiel.

Bremen. Frl. Steinbach aus Cöln und Frl. Jacobson aus Königsberg sind hier eingetroffen und hoffen wir somit auf ein besseres Repertoir. Eine Composition unsers Musikdirectors Tomas: „der Taucher" von Schiller, sprach allgemein an. Mendelssohn's „Sommernachtstraum" wurde hier leider sehr schlecht zur Aufführung gebracht.

Wien. Lortzing's Oper „der Gross-Admiral" wurde wiederholt mit grossem Beifall auf der Josephstadt mit guter Besezzung gegeben. Dessen Oper „Regina" kann wegen deren Tendenz jetzt nicht gegeben werden, sie wurde nach den Märztagen componirt. Eine neue komische Oper: „Rolands Knappen", beschäftigt den fruchtbaren Componisten. Marschner's „Templer und Jüdin" fiel im Kärnthnerthor-Theater — horribile dictu —

durch Schuld des Componisten wahrlich nicht! Dagegen wird jetzt „Ernani“ von Verdi einstudirt. —

Paris. Seit acht Tagen ist man mit den Quartett-Proben des „Propheten“ beschäftigt, die Theaterproben beginnen mit Nächstem. Zu Ende dieses Monats erwarten wir die Rückkehr Lablache's und den Wiedereintritt Salvi's, wo wir denn Tancred mit der Alboni in der Titelrolle und Mad. Castellan in der der Amenaide hören werden.

Amiens. Kaum haben Lablache und Mad. Persiani uns verlassen, die dem Publicum den grössten Beifall abgezwungen, so erscheint Therese Milanollo hier, um mit ihrer Violine die Lorbeeren jenen streitig zu machen. In 4 Concerten riss sie Publikum und Kritik zur Bewunderung hin.

Brüssel. „Die Favoritin“ wird mit vielem Beifall gegeben. „Das Thal von Andorra“ wird einstudirt; die Darsteller werden sein: Anthionne, Vialette, Girardet, Marquilly, die Damen: Hillen, Arga und Pauline Marchand; die erste Vorstellung findet Ende dieses Monats statt.

London. „Die weisse Dame“ wurde auf dem St. James-Theater aufgeführt mit Bonnamy, Soyer, Mad. Charton und Guiebard. Zum ersten Mal wurde dieses Meisterwerk Boieldieu's in England im Originaltext ohne Verstümmelung gegeben. Indessen die Aufführung war durchaus mittelmässig.

— Balfe hat sein Concert in Exeter-Hall unter Mitwirkung von Jenny Lind, Lablache und Thalberg gegeben. Das Orchester leitete der Concertgeber selbst.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

A. Pianofortemusik.

Baumeister, F. A., Fantasie. Op. 6. — Blumenthal, J., 3 Mélodies. Op. 3. — *Derselbe,* 3 Mazurkas. Op. 5. — Czerny, C., le Plaisir du jeune Pianiste après les premières Leçons. Choix de 160 petites Récréations sur les mélodies les plus favorites dans l'Ordre progressif. Op. 794. No. 7—12. — Goria, A., Mélancolie. 4e Nocturne caractéristique. Op. 30. — *Derselbe,* Salut à la grande Bretagne. 1re Suite. 6 Airs anglais. Op. 44. No. 1—6. — Hamm, J. V., Bazzini-Marsch. — Herz, H., 3 nouv. Polkas. Op. 160. No. 1—3. — Kunze, G., Esmeralda-Quadrille. Op. 76. — Merkel, G., 3 Lieder ohne Worte. Op. 1. — Messemaeckers, J., Gertruden-Walzer. — Rheinländer, die, Sammlung beliebter Polkas, Galoppen. No. 145. 146. — Rosellen, H., Fantaisie sur les Huguenots. Op. 107. — *Derselbe,* Fantaisie sur Marguerite d'Anjou. Op. 108. — Strauss, J., Landes-Farben. Walzer f. Viol. u. Pfte., Pfte. zu 4 u. 2 H. Op. 232. — Strauss, Jos., Favorittänze. No. 1. 2. — Tedesco, J., Caprice de Concert sur des airs Czikós. Op. 24. — *Derselbe,* Adieu à Vienne. 3me Impromptu. Op. 26. — *Derselbe,* 2 Mazurkas. Op. 27. — Thalberg, S., Tarentelle. Op. 65.

Schellenberg, H., Eine feste Burg ist unser Gott. Fantasie für die Orgel. Op. 3.

B. Gesangmusik.

*Erk, L. u. A. Jakob, Musikalischer Jugendfreund. Sammlung von Gesängen herausgegeben. Heft 1. — *Greef, W., Männerlieder, alte und neue, herausgegeben. Heft 6. — König, Marie, Ich hab im Traum geweinet, Lied f. Sopran u. Tenor. Op. 3. — *Dieselbe,* Zwei Lieder. Op. 4. — Lasekk, C., 2 Gesänge. — *Mendelssohn-Bartholdy, F., Lauda Sion f. Chor u. Orchester. Op. 73. Partitur, Orchesterst., Klav.-Auszug und Singst. — Pocci, F., 4 Duetten f. Tenor u. Bass. — *Rietz, J., 7 Lieder. Op. 27.

C. Instrumentalmusik.

*Gade, N. W., Octett f. 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Vclle. Op. 17. — Hayser, H, E., Terpsichorens Lieblings-Klänge. Eine Sammlung der beliebtesten und neuesten Tänze im zweckmässigsten Arrangement f. 1 Viol. L. 7—9. — Mozart, W. A., Symphonieen f. Orchest. No. 5. 6. — *Schumann, R., 3 Quartette f. 2 Violinen, Bratsche u. Vclle. Op. 41. No. 1—3. Partit. — Strauss, J., Landes-Farben. Walzer f. Orchest. Op. 232.

Anhang.

Knorr, J., Methodischer Leitfaden f. Klavierlehrer herausgegeben. — Lumbye, H. C., Portrait, lith.

In meinem Verlage ist so eben erschienen:

Gruntzdorff, Reichstruppen-Marsch f. Pfte. 5 sgr.

Krug, D., Esmeralda-Polka. Nach Motiven aus dem Ballet gleiches Namens f. Pfte. Op. 29. 5 sgr.

— —, Rondeau gracieux über Motive aus dem Ballet Esmeralda f. Pfte. Op. 30. 10 sgr.

— —, Drei leichte Duetten f. Pfte. u. Violine oder Vclle. oder Flöte Op. 31. No. 1—3. 1 thlr. 10 ngr.

Grädener, Carl G. P., Vier Lieder (Trüber Herbst — Herz wohin — Ich hab im Traume geweinet — Märchenwelt) f. 1 Singstimme m. Pfte. Op. 6. 15 ngr.

Hamburg, 1. Febr. 1849. ***Wilh. Dowien.***

Im Verlage von **C. A. KLEMM** in Leipzig ist erschienen:

Das wohlgetroffene Portrait von

Felix Mendelssohn-Bartholdy,

in Porzellan-Lichtbild (7 Lpzgr. Zoll hoch) nebst Agraffe.

Zum Fensterschmuck.

20 Ngr.

So eben erschien im Verlage des Unterzeichneten mit Eigenthumsrecht:

Reminiscences

de

Zampa et Fra Diavolo.

Fantaisie-Variations

pour le Piano

par

CHARLES VOSS.

Oev. 93. Preis 3 Thlr.

Ed. Bote & G. Bock,

(Gustav Bock)

Königl. Hof-Musikhändler in Berlin und Breslau.

Ein tüchtiger Waldhornist, der auch für Trompete zur Orchestermusik gebildet ist, kann sogleich ein Engagement bei mir erhalten. Briefliche Mittheilungen erbitte mir franco.

Cottbus, den 9. Februar 1849. ***A. Müller,***

Stadtmusikus.

Sämmtlich zu beziehen durch **Bote & Bock** in Berlin u. Breslau. — Die mit * bezeichneten Werke werden besprochen.

Dieser Nummer liegt ein Musik-Verlagsbericht des Jahres 1848 von **Breitkopf & Härtel** bei.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Musikverlagsbericht

von

Breitkopf & Härtel in Leipzig
über das Jahr 1848.

Instrumental-Musik.

	Thlr.	Ngr.
Briccialdi, G., 2me Concertino pour la Flûte avec accomp. de Piano. Op. 48	1	20
Gade, N. W., Symphonie für Orchester. N° 3. in A moll. Op. 15. in Partitur	5	—
—— Dieselbe in Stimmen	6	—
—— Ottetto für 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncells. Op. 17	3	20
Hiller, Fr., Ouverture zu der Oper: Ein Traum in der Christnacht, für Orchester	3	—
Mendelssohn Bartholdy, F., Ottetto pour 4 Violons, 2 Violes et 2 Violoncelles. Op. 20. Partition	3	—
—— Ouverture zu Athalia für Orchester	2	15
Mozart, W. A., Ouverturen für Orchester. Neue Ausgaben.		
N° 1. Cosi fan tutte	1	—
„ 2. Don Juan	1	—
„ 3. Die Entführung aus dem Serail	1	—
„ 4. Figaro's Hochzeit	1	—
„ 5. Idomeneo	1	—
„ 6. Titus	1	—
„ 7. Die Zauberflöte	1	—
—— Fünfte Symphonie für Orchester, D dur	2	15
—— Sechste Symphonie für Orchester, C dur	2	15
Schumann, R., 3 Quartette f. 2 Violinen, Bratsche u. Violoncell. Partitur. 8. Geh. Op. 41. N° 1. 2. 3. à 1 Thlr	3	—

Für das Pianoforte mit Begleitung.

	Thlr.	Ngr.
Schumann, R., Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 63	3	15

Für 2 Pianoforte.

	Thlr.	Ngr.
Mendelssohn Bartholdy, F., Ouverture zu den Hebriden (Fingals-Höhle). Op. 26. für 2 Pianofortes zu 8 Händen eingerichtet von F. L. Schubert	1	15
—— Meeresstille und glückliche Fahrt. Ouverture. Op. 27. für 2 Pianofortes zu 8 Händen eingerichtet von F. L. Schubert	1	20
—— Ouverture zum Märchen von der schönen Melusine. Op. 32. für 2 Pianofortes zu 8 Händen eingerichtet von F. L. Schubert	1	25
—— Hochzeitsmarsch aus der Musik zu Shakespeare's Sommernachtstraum für 2 Pianofortes oder Harfe und Pianoforte eingerichtet von Parish Alvars	—	15

Für das Pianoforte zu 4 Händen.

	Thlr.	Ngr.
Chopin, Fr. 2 Nocturnes, arr. Op. 27	—	20
—— 2 Nocturnes, arr. Op. 55.	—	20
—— Polonaise Fantaisie arr. Op. 61	1	—
—— 3 Valses, arr. Op. 64. N° 1—3 à	—	10
Gade, Niels W., Ouverture N° 3. in C dur. Op. 14. arr	—	25
—— Dritte Symphonie in A moll. Op. 15. arr.	2	—
Lumbye's Tänze, arr:		
N° 37. Alhambra. Romantischer Walzer.	—	20
„ 38. Fortuna-Walzer	—	17½
„ 39. Magyaren-Galopp	—	12½
„ 40. Luna-Walzer	—	20
„ 41. Hamburger Tonhalle-Polka	—	5
„ 42. Alster-Ruder-Klänge. Walzer	—	17½
„ 43. Louisen-Galopp	—	7½
„ 44. Amanden-Walzer	—	20
„ 45. Emilien-Polka	—	10
„ 46. Marseillaisen-Galopp	—	15
„ 47. La Récréation. Walzer	—	20
„ 48. Rosenthal-Walzer	—	20
Mendelssohn Bartholdy, F., Zweites Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell in C moll. Op. 66. arr. von F. L. Schubert.	2	20
—— Ouverture zu Athalia, arr. Op. 74	—	25
—— Kriegsmarsch der Priester aus Athalia, arr	—	10
Mozart, W. A., Grand Duo d'après un Concerto pour la Clarinette, arr. p. C. Burchard	2	—
Rosellen, H., Fantaisie brillante sur l'opéra: l'Elair de F. Halevy. arr. Op. 96	1	—
Schmidt, G., Prinz Eugen der edle Ritter, Oper, arr	5	—
—— Ouverture daraus, arr	—	22½
Schumann, R., Kinderscenen. Leichte Stücke für das Pianoforte, arr. Op. 15	—	25

Für das Pianoforte zu 2 Händen.

	Thlr.	Ngr.
Beethoven, L. van, 5me Concerto pour le Pianoforte. Nouvelle Edition. Les tuttis et les accompagnements obligés arrangé par I. Moscheles. Op. 73	2	—
—— Messe (3 Hymnen) für 4 Singstimmen und Orch. arr. Op. 86	1	10
Beyer, Ferd., La Perle. Le Cor des Alpes. (Das Alpenhorn.) Mélodie de H. Proch variée, arr. Op. 52	—	15

	Thlr.	Ngr.
Blumenthal, J., La Source, Caprice. Op. 1.	—	15
—— 2 Caprices. Le Rêve. La brillante. Op. 2.	—	15
—— 3 Mélodies. Le Calme. Une fleur. Valse styrienne. Op. 3.	—	$12\frac{1}{2}$
—— 3 Mazurkas Op. 5.	—	15
Dietrich, M., Sicilienne. Morceau de Salon. Op. 10.	—	$7\frac{1}{2}$
Dussek, J. L., Werke in neuen Ausgaben: Les Adieux. Duo favori de Kelly arr. en Rondo	—	10
Air Russe en Rondo	—	$7\frac{1}{2}$
L'Amusoire. Rondo favori	—	$7\frac{1}{2}$
La Chasse	—	10
Partant pour la Syrie. Romance favorite variée	—	$12\frac{1}{2}$
Rondo tiré de l'Oeuv. 27	—	10
Goldschmidt, S., 2 Nocturnes pour le Piano. Op. 18.	—	20
—— Chant d'Amour. Caprice pour le Piano. Op. 19	—	20
Grimmer, Fr., Kinderlust am Pianoforte. 1r Heft: 12 kleine Studien und Uebungen..	—	15
2r Heft: 12 kleine Charakterstücke	—	15
Goria, A., grande Mazurka originale. Op. 41	—	10
Haydn, Die Worte des Erlösers am Kreuze, Oratorium, Klavierauszug ohne Worte, arr.	1	10
Hünten, Fr., Fantaisie sur l'Hymne à Pio IX. Thème de Rossini. Op. 160	—	20
—— La Boucle blonde. Grande Valse. Op. 161.	—	20
Kalkbrenner, Fr., Les Nationalités musicales. 6 Esquisses. Op. 185	1	—
Lortzing, A., Lied „Auch ich war ein Jüngling" a. d. Oper der Waffenschmied, arr. von F. L. Schubert	—	5
Lumbye, H. C., Tänze für das Pianoforte:		
Nº 47. Albambra. Romantischer Walzer.	—	15
„ 48. Fortuna Walzer	—	$12\frac{1}{2}$
„ 49. Magyaren-Galopp	—	$7\frac{1}{2}$
„ 40. Luna-Walzer	—	15
„ 41. Hamburger Tonhalle-Polka	—	5
„ 42. Alster-Ruder-Klänge. Walzer	—	$12\frac{1}{2}$
„ 43. Louisen-Galopp	—	5
„ 44. Amandeu-Walzer	—	$12\frac{1}{2}$
„ 45. Emilien-Polka	—	$7\frac{1}{2}$
„ 46. Marseillaisen-Galopp	—	10
„ 47. La Récréation. Walzer	—	15
„ 48. Rosenthal-Walzer	—	15
—— Traumbilder. Fantasie für das Pianoforte	—	15
Melodienbuch. Leichte Stücke für das Pianoforte, nach beliebten Melodien eingerichtet von F. L. Schubert. Heft 1. 2. 3. 4. à.	—	20
Mendelssohn Bartholdy, F., Der 42te Psalm (Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser), arr.	1	—
—— Der 114te Psalm, für 8 stimmigen Chor und Orchester, arr. Op. 52	—	10
—— Ouverture zu Athalia. Op. 74	—	15
—— Kriegsmarsch der Priester aus Athalia..	—	$7\frac{1}{2}$
Oesten, F., Fleurs de Salon. 3 Morceaux agréables sur des motifs favoris de l'opéra: Les 4 fils Aymon, pour le Piano, composés expressement pour les petites mains. Op. 38. Nº 1. 2. 3 à	—	10

	Thlr.	Ngr.
Reinecke, C., Fantasie in Form einer Sonate. Op. 15	—	25
Rosellen, H., Souvenir de Robert le Diable. Grande Fantaisie. Op. 102	1	—
—— Fantaisie sur l'opéra: Les Huguenots de Meyerbeer. Op. 107	1	—
—— Fantaisie de Concert sur l'opéra: Marguerite d'Anjou de Meyerbeer. Op. 108.	1	5
Schmidt, G., „Prinz Eugen, der edle Ritter", Oper, arr. von F. L. Schubert.	3	15
—— Ouverture daraus arr.	—	15
—— Potpourri nach Themen derselben Oper. (Nº 105 der Sammlg. v. Potp.)	—	20
Schubert, F. L., Contretänze nach Themen der Oper: „Prinz Eugen der edle Ritter".	—	10
—— Polka nach Themen aus derselben Oper.	—	5
Tedesco, J., Caprice de Concert sur des airs Ciskós. Op. 24	—	25
—— Adieu à Vienne. 3me Impromptu. Op. 26.	—	15
—— 2 Mazurkas pour le Piano. Op. 27.	—	15
Thalberg, S., Fantaisie sur des thêmes de l'opéra: La Gazza ladra de Rossini, Op. 57. (Nº 6. du Décameron)	—	25
—— Tarantelle. Op. 65	1	—

Für die Orgel.

	Thlr.	Ngr.
Bach, J. S., Choralvorspiele verschiedener Form. Heft 1. 2. 3. 4. à 1 Thlr. 10.	5	10
Schellenberg, H., „Ein' feste Burg ist unser Gott." Fantasie. Op. 3.	—	15

Für Gesang.

	Thlr.	Ngr.
Bach, J. S., Cantate: Ein feste Burg, im Klavierauszuge	1	15
Dresel, O., 6 Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Nº 1. *Es hat die warme Frühlingsnacht.* Nº 2. Sonntagsfrühe: *Aus den Thälern hör' ich schallen.* Nº 3. Ständchen: *In dem Himmel ruht die Erde.* Nº 4. Diebstahl: *Mädel trug des Wegs daher.* Nº 5. *Ich sah wohl ein liebliches Blümlein.* Nº 6. Frühlingsglocken: *Schnee-Glöckchen thut läuten.* Op. 3.	—	20
Fügel, G., 12 Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Nº 1. Lohn der Liebe: *Die Liebe sollte geben.* Nº 2. Das Vöglein: *Der Wald vor stummen.* Nº 3. Die Schwäne: *Es ziehen viel Schwäne.* Nº 4. *O nehmt mir meine Freude nicht.* Nº 5. *Ach so müd', wie er auf der Strasse.* Nº 6. *Die fernen Heimathhöhen.* Nº 7. Nacht: *Die Vöglein, die so fröhlich sangen.* Nº 8. Nacht: *Tritt nicht hinaus jetzt vor die Thür.* Nº 9. Nacht: *Ueber'm Lande die Sterne.* Nº 10. Nacht: *Hörst du die Gründe rufen.* Nº 11. Die Liebe: *O selige Wonne in seligem Traum.* Nº 12. Erinnerung: *Lindes Rauschen in den Wipfeln.* Op. 21. Heft. 1. 2. à 20 Ngr.	1	10
Händel, G. F., Der 100ste Psalm: Jauchze dem Herrn, alle Welt, für Solo, Chor und Orchester. Klavierauszug	1	5

	Rt.	Ngr.
Haydn, J., Hymne: Allmächtiger, Preis dir und Ehre (O Jesu, te invocamus), für 4 Singstimmen u. Orch. Partitur. Neue Ausgabe	—	15
—— Dieselbe. Die 4 Singstimmen. à 2½ Ngr.	—	10
—— Hymne: Walte gnädig, o ew'ge Liebe (Ens aeternum, attende votis), für 4 Singstimmen u. Orchester. Partitur. Neue Ausg.	—	15
—— Dieselbe. Die 4 Singstimmen à 2½ Ngr.	—	10
—— Dieselbe im Klavierauszug	—	15
—— Te Deum für 4 Singstimmen u. Orchester. Klavierauszug	—	25
—— Kantate: *Denk ich Gott an deine Güte.* Klavierauszug	—	15
—— Motette: *Des Staubes eitle Sorgen* (Insanae et vanae curae). Klavierauszug	—	20
—— Stabat mater (Weint ihr Augen heisse Thränen). Klavierauszug	2	20
Horsley, C. E., Sechs Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Nº 1. *Frisch eilt der helle Strom hinunter.* Nº 2. Glück: *Wie jauchzt meine Seele.* Nº 3. Volkslied: *Ach wie ist es möglich dann.* Nº 4. Aus den spanischen Romanzen: *In dem Garten spriesst die Rose.* Nº 5. Schlaflied: *Ruhe, süss Liebchen.* Nº 6. Lied: *Die Welt ist so schön.* Op. 21.	—	25
Kunz, K. M., 3 Gesänge für 4 Männerstimmen Nº 1. Brautgesang: *Das Haus benedei' ich und preis' es laut.* Nº 2. Wie wann? Trinklied: *Wenn euch im Herzen ein schöner Tag.* Nº 3. Himmelstrauer: *Am Himmelsantlitz wandelt ein Gedanke.* Op. 8.	1	—
Lang, Josephine, 6 deutsche Lieder von O. Reinhold: für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Nº 1. *O sehntest du dich so nach mir.* Nº 2. Am Flusse: *Eilende Wellen.* Nº 3. Gedenke mein: *Gedenke mein! die lieben Augen.* Nº 4. An den See: *Um dies Schifflein schmiegen.* Nº 5. Vöglein: *Ein Vögelein fliegt über'n Rhein.* Nº 6. *Auf dem See in tausend Sterne.* Op. 14.	1	5
—— 6 deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Nº 1. *Den Abschied schnell genommen.* Nº 2. Lied: *Mag da draussen Schnee sich thürmen.* Nº 3. *In weite Ferne will ich träumen.* Nº 4. Lied: *Lüftchen, ihr plaudert.* Nº 5. *Der Winter ist ein böser Gast.* Nº 6. Sehnen: *Was erfüllt mit bangen Sehnen.* Op. 15.	—	20
Lasekk, C., 2 Gesänge: Nº 1. Der Eichbaum und die Vögelein: *Ein Eichbaum stand in grünem Wald.* Nº 2. Die junge Klosterfrau: *Im öden und düstern Kloster.* Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	—	20
Lortzing, A., Zum Gross-Admiral. Komische Oper in 3 Akten. Vollständiger Klavierauszug	7	—
Daraus einzeln:		
Nº 1. *Introd.: Lasset Jubel laut ertönen*	—	20
„ 2. *Duett: Des Landes Stolz und schönste Zier*	—	20
Nº 3. *Lied: Ein Engel ist an Geist und Zügen*	—	5
„ 4. *Chor und Arie: Der Hörner Ruf.*	—	15
„ 4ᵇ. *Arie: In der Jugend Wonnetagen.*	—	10
„ 5. *Finale: Auch ich, ich will sie sehen*	1	—
„ 6. *Chor und Arie: Wirth, lasst uns die Gläser füllen*	—	20
„ 6ᵇ. *Arie: Auf meiner Brigg, genannt der Sieg*	—	12½
„ 7. *Barcarole: Was glänzt im Sonnenstrahle* (für Tenor)	—	5
„ 7ᵇ. *Barcarole: Was glänzt im Sonnenstrahle* (für jede Stimme)	—	5
„ 8. *Lied: Seh' ich sein Auge auf mich blicken*	—	5
„ 9. *Duett: Am murmelnden Bach*	—	15
„ 10. *Quartett: Ha! welch' allerliebste Kleine*	—	20
„ 11. *Finale: Das ist doch wunderbar*	1	5
„ 12. *Recit. u. Arie: Fürstenhuld und Frauenliebe*	—	10
„ 13. *Arie: Fern vom Treiben dieses Hofes*	—	12½
„ 14. *Terzett: Ha! warum so schrei'n?*	—	15
„ 15. *Cavatine: Ich fühl's mein unbeständig L.* (für Tenor)	—	5
„ 15ᵇ. *Cavatine: Ich fühl's, mein unbeständig L.* (für jede Stimme)	—	5
„ 16. *Finale: Er naht! nun warte Freund*	1	5
Mendelssohn Bartholdy, F., Musik zu dem Sommernachtstraum von Shakespeare. Op. 61. Partitur	10	—
—— Dasselbe Werk, die Orchesterstimmen. Op. 61.	8	—
—— Musik zu Athalia von Racine. Op. 74. (Nº 2 der nachgelassenen Werke.)		
Klavierauszug	5	—
Singstimmen	2	—
Müller A., Der Contrabass: *Der Contrabass ist zwar ein grober Gesell, er brummt uns gar oft in die Ohren.* Lied für eine Bass- und Bariton-Stimme mit Pianoforte- und obligater Contrabass-Begleitung	—	12½
Pocci, Fr., 4 Duetten für Tenor und Bass. Nº 1. Mein Schifflein von Giech: *Schwimm, mein Schifflein.* Nº 2. Gondoliero von Geibel: *O komm zu mir.* Nº 3. Der Wanderer v. Schmidtmüller: *Ich wall' durch Sturm.* Nº 4. Der Hidalgo von Geibel: *Es ist so zu scherzen*	—	25
Reinecke, C., 5 Lieder für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Nº 1. *Kindlein in des Meeres Wiege* (aus der Novelle „Die Hallig"). Nº 2. Frühlingsgruss: *Es steht ein Berg im Feuer.* Nº 3. Mein Hochland: *Mein Herz ist im Hochland.* Nº 4. Ritter Frühling: *Der Frühling ist ein starker Held.* Nº 5. *Horch! wie über's Wasser hallend.* Op. 14.	—	25

Rt. Sgr.

Rietz, J. Sieben Lieder. N° 1. *Du bist die Ruh.* N° 2. Morgenwanderung: *Wer recht in Freuden wandern will.* N° 3. Elfe: *Bleib' bei uns.* N° 4. Frühlingsliebe: *Wenn der Frühling kommt.* N° 5. *Was singt und was sagt ihr mir.* N° 6. *Im grünen Wald.* N° 7. Liebesnähe: *Nun ist mit seinem lauten Treiben.* Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 27 .... — 25

Schellenberg, H., 5 Lieder für 1 Altstimme mit Begleitung des Pianoforte. N° 1. *Was will die einsame Thräne?* N° 2. Alte Laut: *Hörst du die Vöglein singen?* N° 3. Volkslied; *So viel Stern' am Himmel stehen.* N° 4. Pilgerspruch; *Lass dich nur nichts dich dauern.* N° 5. Nähe der Geliebten; *Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer.* Op. 6 .... — 15

Schmidt, G., Sechs Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. N° 1. Treue Liebe: *Ach, wie ist's möglich denn.* N° 2. Frühlingsgruss; *Du heller linder Abendwind.* N° 3. Gestillte Sehnsucht: *In goldenen Abendschein getauchet.* N° 4. Die See und ihr Auge: *Ich sah in die blaue unendliche See.* N° 5. *Ich stand in dunkeln Träumen.* N° 6. *Der Himmel hat eine Thräne geweint.* Op. 2 .... — 20

Schmidt, G., Trinklied aus Prinz Eugen der edle Ritter. (N° 8b); *Wir trinken den Wein* .... — 5

Wöhler, G., Eine Dichterliebe. Liedergemälde von Reinick, Geibel, Kugler, Heine, Bock, Osterwald, Lenau u. W. Müller. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. N° 1. *Morgens als Lerche möcht' ich begrüssen.* N° 2. *Die stille Lottasblume.* N° 3. *Du bist wie eine stille Sternennacht.* N° 4. *Komm in die stille Nacht.* N° 5. *Ich will meine Seele tauchen.* N° 6. *Lehn' deine Wang' an meine Wang'.* N° 7. Täuschung: *Ich glaubte die Schwalbe träumte.* N° 8. *Ich stand in dunkeln Träumen.* N° 9. *Will über Nacht wohl durch das Thal.* N° 10. *O banger Traum, was flatterst du?* N° 11. *Weil' auf mir, du dunkles Auge.* N° 13. Aus der Tiefe klingt's als riefe eine kranke Nixenbraut; *Eine starke schwarze Barke, segelt trauervoll dahin.* N° 13. *Gute Ruh', thu' die Augen zu.* Op. 11. 1 10

Knorr, Jul., Methodischer Leitfaden für Klavierlehrer .... n. — 10

Lumbye, H. C. Portrait .... n. — 10

Nächstens erscheinen:

Bach, Seb., Chaconne für Violine, mit Pianofortebegleitung von Mendelssohn Bartholdy.
— Variationen für die Orgel.
Beethoven, L. v., Fantasie mit Chor und Orchester. Partitur.
Cherubini, Der Wasserträger. Vollständiger Klavierauszug. Neue Ausgabe.
David, Concert für Violine m. Orch. und Pianof. Op. 23.
Dussek, Gr. Quintetto pour Pianoforte, Violon, Alto et Violoncelle obligés et Basse ad lib. Op. 41. Nouv. Edition.
Haydn, 3 Sonaten für das Pianoforte zu 4 Händen arr. von C. Borchard.
Henselt, Romanze für das Pianof. Op. 10. Neue Ausg.
— Etude pour le Pianoforte. N° 1. Mit Vorspiel.
Hesse, A., Präludium und Fuge für die Orgel. N° 7. Neue Ausgabe.
Horsley, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell.
Hünten, Fantasie aus Martha, für das Pianof. Op. 161.
— Fantasie aus Masaniello für das Pianof. Op. 162.
Liszt, Fr., Lieder von R. Franz, für das Pianoforte übertragen. 3 Hefte.
Lumbye, H. C., Tänze für das Pianof. zu 2 u. 4 Händ.
N° 49. Bellona Galopp.
„ 50. La Reine du bal. Walzer.
„ 51. Flora-Polka.
„ 52. Vigorosa-Walzer.

Mendelssohn Bartholdy, Präludien und Fugen für das Pianof. Op. 35. arr. zu 4 Händen.
— Musik zu Athalia. Partitur.
— Dieselbe. Die Orchesterstimmen.
— Dieselbe, arr. für das Pianof. zu 2 u. 4 Händen.
Meyerbeer, G., Arie. Neu in die Hugenotten eingelegt.
Mozart, Concert-Arie mit obligater Violine.
Pocci, F., 3 Quartette f. 4 Singstimmen mit Pianoforte.
— Nachtlied für 4 Männerstimmen.
— Frühlingsglaube für 3 Frauenstimmen.
Potpourri nach Themen der Oper Martha v. Flotow. Zu 2 und 4 Händen.
Rietz, J., Schlachtgesang für Chor und Orchester. Partitur.
Ritter, G. A., Capriccio für das Pianoforte. Op. 17.
Schubert, Fr., Sinfonie. C dur. Partitur.
Schumann, Zigeunerleben für kleinen Chor. Klavierauszug und Stimmen. Op. 29. N° 3.
— Das Paradies und die Peri für das Pianoforte zu 2 Händen ohne Worte.
Zumsteeg, Die Büssende. Ballade mit Pianofortebegleitung. Neue Ausgabe.

Vorstehende Werke sind in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben:
in **Berlin** bei **Bote** und **Bock.**

Dieser Nummer liegt ein Musik-Verlagsbericht des Jahres 1848 von **Breitkopf & Härtel** bei.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock** (**G. Bock**, Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 9. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 28. Februar 1849.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Auber's „Haydée". Recensionen (Kammermusik). — Berlin (Italienische Oper, Concerte). — Correspondenz. — Nachrichten. — Feuilleton. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Auber's „Haydée",

besprochen bei Gelegenheit einer Darstellung auf dem K. K. priv. Theater der Josephstadt in Wien

von *W. von Goethe.*

Ein banges Gefühl, ich will es gern gestehen, überkam mich, als ich nach den für Wien so stürmischen Octobertagen die Wiedereröffnung des, von dem früheren Director der Prager Bühne, Hrn. F. A. Stöger käuflich übernommenen Josephstädter Theaters in den Blättern angezeigt fand. Wie schwer ist es jetzt, eine Bühne zu erhalten und in gewohnter Weise (welche „gewohnte Weise" oft freilich richtiger mit „gewohnter Schlendrian" zu bezeichnen wäre) fortzuführen, um wie viel schwerer erst in einer der Kunst so abholden Zeit, ein neues derartiges Unternehmen hauptsächlich auf die Oper zu basiren. Herr Stöger schien aber mein Bangen nicht zu theilen, oder er dachte vielmehr: habe ich A gesagt, muss ich auch B sagen, und so erschien denn wirklich nach einigen vorhergegangenen Possen gegen Ende November der erste Opernzettel des neuen Theaters und verkündete uns den „Blitz" von Halévy. Wir waren mit der Lecture des Zettels, der bekanntlich nur zwei singende Männlein und zwei desgl. Weiblein aufzuweisen hat, bald fertig, was übrigens unsern Muth nicht erhöhte, denn nur eine gedruckte Ankündigung, welche wenigstens so viel Personen aufführt, wie die lieben Berliner Vossischen Wohnungsanzeigen, vermag die Wiener über das Glacis hinaus in das Vorstadt-Theater zu locken, weshalb man auch auf diesen Bühnen die ziemlich marktschreierische Gewohnheit genommen hat, das sämmtliche Chorpersonal zu taufen und es in langen Reihen als: Amine, Adine, Bertha, Rosa, Therese, Bäuerinnen, oder: Ruggiero, Peppo, Lorenzo u. s. w. Banditen, dem Publikum vorzustellen. Unglücklicher Weise hat der „Blitz" keine Chöre, also auch keinen Chor, und man hätte höchstens, um das Programm zu verlängern, die sämmtlichen Orchester-Mitglieder, vom Piccolo angefangen bis zur Gran-Cassa herab, als executirende Darsteller bezeichnen müssen. Aber das fand man nicht thunlich und deshalb blieb es bei den vier Personen. Wahrscheinlich dachte Herr Stöger: Ich habe ja Frl. Hellwig als Magnet; ihr Name zählt gleich für viele — womit Hr. Stöger bewies, dass er ein kluger umsichtiger Mann. Herr Peretti, dachte er weiter, hat auch als Spieltenor einen guten Ruf; — kurz, Hr. Stöger ging ruhig dem Gewitter, oder vielmehr dem Blitz des Gewitters entgegen, ohne nach unserer Sorge, unserer Angst, oder unserem vorgeschlagenen Blitzableiter zu verlangen. Ich will den Blitz nicht ableiten! sagte er und hatte Recht, denn der Blitz schlug ein und zwar nicht als kalter Schlag, was aus der Physik in die Musik übersetzt sich mit „*Succes d'estime*" bezeichnen lässt, sondern er zündete, jener gefürchtete Blitz und das Publikum donnerte, natürlich zu voller Zufriedenheit der Darsteller, den Beifall dazu. Ja, die Spuren dieses Vorstadtblitzes, der für Wien nicht einmal ein neuer Blitz war, da die Oper, wie ich höre, schon vor Jahren im Kärnthnerthor-Theater gegeben wurde, zeigte sich sogar in der innern Stadt und besonders in Herrn Carl Haslinger's Musikhandlung, wo sogleich ein Heft: „Flore théatrale, Halévy, der Blitz" am Fenster erschien, und Strauss Sohn, der nicht zurückbleiben wollte, griff zur Geige und spielte uns mit leichtem Zikzak des Bogens die neue „Blitz-Quadrille". Was konnten die Wiener also mehr verlangen? was konnte selbst der Director der Bühne mehr fordern? Aber Herr Stöger, von dem wir schon oben bemerkt, dass er, ob zu seinem Glück oder Unglück bleibt dahingestellt, gar nicht mit uns übereinstimmt,

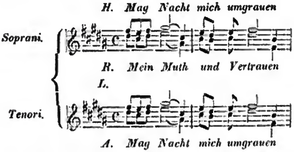
dachte anders, forderte mehr von sich selbst; er dachte: zeigt das Publikum so viel Theilnahme für die Spieloper, so bringe ich jetzt eine ganz neue Partitur; ich gebe „Haydée“ — und so geschah es; denn während vor dem Publikum noch einige Blitze geblitzt wurden, war „Haydée“ zur Darstellung vorbereitet worden und in den letzten Tagen des alten Jahres sahen wir wirklich zum erstenmal Auber's letztes Werk: „Haydée oder das Geheimniss“.

Hoffentlich ist es übrigens nur Auber's neuestes, nicht aber sein letztes Werk, das wir vor uns haben. Partituren, welche die Meisterhand bekunden, sind, sie mögen aus welchem Land immer stammen, stets willkommen. Wir dürfen überhaupt das Werk eines Componisten wie Auber, der gleichsam einen Abschnitt in der dramatischen Musik Frankreichs gebildet hat, nicht vornehm bei Seite schieben und alle Phrasen von: „Auber'schen Tanzrhythmen, geringem Success seiner letzten Opern, Frivolität der französischen Musik im Allgemeinen u. s. w.“ sind hier unpassend. Wir müssen „Haydée“ hören, prüfen, aufmerksam prüfen; tadeln können wir, da die Pietät doch längst abgeschafft, den Autor der ewig frischen „Stummen“, wie man nur etwa einen Schulknaben tadelt, der sein Pensum schlecht gemacht hat, aber hören müssen wir die Oper; dieses Kind aus dem Lande der: „*Bon jour Monsieur! — Bon soir Madame!*“ dieses Kind aus dem Lande der Republik. Schaudervoll! — Ob wir es wohl überleben?

Gewöhnlich ist es, weil bei der Oper in neuester Zeit die Musik nur als Nebensache behandelt wird, Sitte, das Sujet mit möglichster Breite zu erzählen, von der Musik aber nur schliesslich zu bemerken: „Herr N. N. betonte den geistreichen Text auf angemessene Weise“ oder: „Herr X. X. schrieb zu dem anmuthigen Buche eine entsprechende Musik“. Wir jedoch, altmodisch wie wir nun einmal sind, wollen Text und Musik vereint, denn so bietet sich das Werk dar, auch vereint beurtheilen.

Doch die Ouverture beginnt. Nur einige einleitende rauschende Tacte, *Maestoso* $\frac{4}{4}$-Tact *D-moll* — da ertönt die Oboe, singt uns in gleicher Tonart, $\frac{6}{8}$, ein süsses italienisches Liebeslied und führt uns dem Süden zu. Aber fort mit dem dunkeln *Moll*, fort mit dem girrenden *Andante!* Weshalb auch klagen? Das Liebesleid erreicht sein Ende, der Kämpfer siegt, das Schiff naht dem Hafen und wir fahren im leichten graziösen Walzer-Rhythmus, mit aufgehissten Flaggen, frisch, „*pimponte*“, wie der Franzose sagt, mehr der coquetten Brigantine, als dem ersten Admiralschiff gleich, fort, fort, über die tanzenden Wellen. Nur Geduld, nur Geduld! wir kommen schon nach Venedig, aber dann muss jene anmuthige Weise zum zweitenmal im Orchester ertönen und das geschieht, wie wir, wenngleich voreilig, verrathen wollen, erst zu Ende des zweiten Actes. Jetzt machen wir einen Halt, denn der Vorhang rauscht in die Höhe und wir befinden uns in Zara im Pallaste des Gouverneurs. Der Admiral Loredano (Tenor) mit Malipieri und dem Chor beim Becher giebt uns in *B-dur* $\frac{6}{8}$-Tact zur Introduction ein frisches, sehr hochliegendes Trinklied: „Matrosen, Venezia's Söhne!“ wobei der Chor ganz wacker mitsingt. Wir sind gleich mitten in der Oper, mitten in der Illusion. Der Zecher trinkt aus goldenem Pokal die süsse Fluth und wir trinken den Zauber von Auber's Melodieen. Aber trotz dem frohen Sang haben wir es nicht mit einem heitern Seemann zu thun; wir lernen gar bald Loredano als einen tapfern, edlen, aber trüben Helden kennen; wir sehen ihn ringen mit der tiefen Seelenqual, mit der stummen Marter, die sein Inneres zerfoltert, die den frohen, lebensfrischen Jüngling, wie ihn der Matrose Domenico an Haydée schildert, zum ernsten Mann umgewandelt hat. Arme Haydée, wie gern möchtest du ihn glücklich wissen! — ihn, der dir in der Schlacht das Leben gerettet, ihn, den du — o erröthe nicht, Haydée! — ihn, den du liebst! — Und weiss er um deine Liebe? Ist's vielleicht ein gleiches Gefühl, das ihn zu dir zieht? Ist's vielleicht das, was ihn so düster macht? Ach nein! Domenico sagt ja, der Admiral habe keine Zeit für Liebeständeleien und jenes wache Träumen, von dem der Matrose dir erzählt, jene abgerissenen Worte von Würfelspiel, die ihm im Schlafe entfallen sollen, sie deuten auf ein anderes Geheimniss. Und dann — will er sich nicht nach Beendigung des Seekrieges mit Rafaela, seiner Mündel, verbinden? mit Rafaela, deren Dienerin — nein — deren Freundin du geworden seit jener Schlacht bei Cypern, wo du gefangen. Also liebt Loredano seine Mündel? — Wohl kaum! ein Gefühl von Pflicht scheint ihn zu seiner Handlungsweise zu bestimmen, aber Liebe fühlt er wohl eben so wenig zu ihr, wie der heissblutige finstere Malipieri (Bass), der dem jugendlichen Vormund seine Werbung in einem Couplet (wir behalten das französische Wort bei) *Es-dur* $\frac{6}{8}$-Tact „durch verlockende Töne, Unschuld und Liebe im Blick“ mit möglichster Ueberredung vorträgt. Diese Nummer, obgleich, wie schon das Wort Couplet zeigt, von geringer Ausdehnung, gehört doch zu den anmuthigsten der Oper; der Beginn voll glühender Sehnsucht bietet dem Sänger Gelegenheit, seine Stimme breit und mächtig zu entfalten, wodurch die bei den Worten: „verzeihet dem Verwegnen“ plötzlich eintretenden Sechszehntheile einen überraschenden Wechsel des Rhythmus bilden und eine Art von ernstem Parlando geben, welches aber in der letzten Schlussstelle des Couplets dem Vortragenden doch wieder sein volles, gutes cadenzirendes Ritartando-Recht in die Hand oder richtiger gesagt in die Stimme spielt. Herr Haimer trägt diese Nummer, wenn auch mit einigen grellen Tinten, doch recht wirksam vor. Wir alle sind bewegt, nur Loredano bleibt kalt; er ahnet Malipieri's niedrigen Charakter, ahnet, dass ihn dieser hasse und seinen Ruhm beneide, und was er ahnet, wird durch Haydée's Worte zur Gewissheit. Und Rafaela? — O auch sie birgt ein Geheimniss still im mädchenhaften Busen. Sie liebt! — Loredano, den ihr bestimmten Gemahl? — Sie liebt Loredano, doch nur als edlen Schützer. Oder liebt sie den wüsten Malipieri? — Kann eine Rose die Schlange lieben? So wäre jener Andrea — ? — Ja Andrea, der sich den Seetruppen einzureihen wünschte, jedoch von Malipieri mit Hohn zurückgewiesen wurde; seine Hoffnungen wären zerstört, hätte nicht Haydée, die jene Liebe zwischen ihm und Rafaela durchschaut, den jungen Mann bei Loredano einzuführen versprochen. Ei, ei, meine holde Haydée, du bist doch nicht so ganz ohnmächtig dem tapfern Loredano gegenüber! Wann auch wären schöne Frauen ohne Macht! — aber lassen wir den Scherz; das Quatuor ($\frac{4}{4}$-Tact, *H-dur*, *Andante con moto*) beginnt, wir müssen aufmerken, es ist eine geistreich concipirte Nummer, von grosser Wirkung. Gleich die erste Cantilene Loredano's bringt uns eine Melodie voll tiefer Innigkeit und ist harmonisch so reich ausgestattet, von einigen so eigenthümlichen modulatorischen Wendungen, wie z. B. das Berühren von *D-* und *G-dur*, unterstützt, dass man mit wahrer Freude die ganze, abermals mit einigen neuen Feinheiten geschmückte Phrase von Rafaela wiederholen hört. Loredano und Rafaela sagen sich übrigens hier die schönsten Dinge, singen von Achtung, Dankbarkeit, kurz von allem Möglichen, was edel und gross, nur von Liebe, von eigentlicher Liebe vernehmen wir kein einziges Wort. Andrea (zweiter Tenor) erscheint mit einem kleinen Recitativ, welchem ein kurzer, parlando gehaltener Satz folgt, der uns auf die Dominante von *H* führt, wo die vier Stimmen in ein brillantes, fast stürmendes Ensemble: „Mag Nacht mich umgrauen“ ausbrechen, auf *Fis* sich ziemlich festsetzen, zuletzt aber doch herbeilassen müssen, nach einem Inganno in *G*, auf ihre ursprüngliche Tonica zurückzukehren und in *H* zu schliessen. Besonders eigen-

thümlich ist der erste Eintritt der vier Stimmen, indem der eigentliche Auftact dieses Ensemble nicht als Auftact behandelt ist, sondern in das erste Viertel fällt:



Im weitern Verlauf des Quartetts wird Andrea von Haydée dem Admiral vorgestellt und spricht seine Wünsche in einem kurzen marschähnlichen *Allegro* aus (*G-dur*, $\frac{4}{4}$-Tact), dessen scharf accentuirte Begleitung sehr wirksam ist. Andrea wird aufgenommen, verspricht Wunder von Tapferkeit zu thun, man verspricht ihm dagegen Wunder von Belohnungen und abermals tritt rasch und stürmend das frühere Ensemble ein und bildet mit einer angehängten Coda den Schluss dieser effectreichsten Nummer des ersten Actes. Nach Andrea's Entfernung sehen wir bei vorgerücktem Abend Haydée zur Laute greifen; ein anmuthiges, höchst glücklich instrumentirtes Duettino der beiden Frauen eröffnet im $\frac{6}{8}$-Tact das Hauptmotiv ganz über dem liegenden *C* gebaut, das erste Finale in *C-dur*. Loredano's ruhelose Seele scheint sich durch den Gesang zu sänftigen; die Frauen lassen ihre Stimmen *pp.* verwehen und verschwinden leise; auch sie bedürfen der Ruhe, da Loredano sich nicht von seiner Mündel, vielleicht auch nicht von Haydée, trennen will und beide ihn schon am folgenden Morgen bei der See-Expedition begleiten sollen. Die Gäste Loredano's, welche sich noch im Nebengemache mit dem, vom Admiral so sehr verabscheuten Würfelspiel belustigt, wurden schon früher durch Domenico verabschiedet; die Kerzen beginnen trüber zu brennen, Mitternacht muss längst vorüber sein; den erschöpften Loredano findet Capitain Malipieri, der noch mit dem Admiral zu sprechen hat, auf einem Ruhebett schlummernd; sein Feind, der unbesiegbare Loredano ist in seine Hand gegeben, wehrlos, im Schlafe stöhnend sieht er ihn vor sich. Das ganze Gefühl des Hasses drückt Malipieri in leidenschaftlichen Tönen und Worten aus; wir zittern für Loredano, denn der Feind ist doppelt zu fürchten, der feig, hinterlistig seine Zwecke verfolgt. Nicht tödten will er Loredano, er will ihn, will das Geheimniss, welches er ahnet, in seine Gewalt bringen, will dann durch ihn steigen, geehrt, reich, glücklich werden, und ach! Loredano's wachendes Träumen kommt seinen Wünschen nur zu sehr entgegen. Der Admiral glaubt sich beim Würfelspiel; die Zahlen sechs und vier schweben auf seinen Lippen. Alles steht auf einen Wurf; Alles, Alles! — Loredano gewinnt; sein Mitspieler, der edle Donato der Arogadore, ist vernichtet, ist ein Bettler! — Wilde Verzweiflung fasst Loredano's Seele, er fühlt sich durch den Gewinn beschimpft, er will Alles wieder gut machen; er will dem Sohne, will der Nichte des Unglücklichen, der zum Selbstmörder geworden, die geraubten Schätze ersetzen; gewiss, er will! Ein Papier zieht er aus dem Busen, er glaubt es dem Sohne Donato's zu geben und Malipieri entreisst dem im wachen Traume wandelnden Loredano, der jetzt ermattet zurücksinkt, jene Schrift; Malipieri weiss nun, dass Donato im Spiel betrogen, zu Grunde gerichtet wurde; Malipieri ist im Besitz von Loredano's Geheimniss.

Diese letzte Scene ist im ersten Act die einzige, wo von einem eigentlichen Eingreifen der Musik in die Handlung die Rede ist; sie erfordert nicht nur einen grossen Sänger, sondern einen so ausgezeichneten Darsteller wie Royer in Paris; übrigens leistete Herr Peretti Anzuerkennendes. Was die Intonation betrifft, so ist dieselbe sehr schwierig, denn Auber hat, zwar durchaus geistreich, aber fast zu gewissenhaft, alle wunderlichen Gedankensprünge Loredano's musikalisch wiedergeben wollen und so bewegen wir uns auf und nieder zwischen den verschiedensten Tonarten wie in einem schaukelnden Kahn. Dass übrigens beim Schaukeln auch die Barcarole nicht fehlt, dafür hat der Componist gesorgt und wenn auch der viele $\frac{6}{8}$-Tact, den Auber in dieser Oper, wie überhaupt in seinen letzten Partituren bringt, etwas ermüdet, so ist doch dem, in dieser Scene zuerst in *A-dur* erscheinenden und in verschiedenen Tonarten und Tonfärbungen wiederkehrenden Motiv:

Tenor (Loredano).

mit dem auch, wie hier angegeben, in *C-dur* der erste Act schliesst, Anmuth und Wirksamkeit nicht abzusprechen.

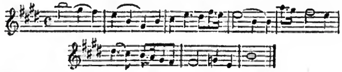
(Schluss folgt.)

Recensionen.

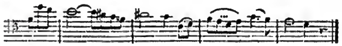
Kammermusik.

Charles Schuberth, Otetto pour 4 Violons, 2 Altos, Violoncelle et Contrebasse ou deux Violoncelles composée. Op. 23. Hambourg, chez Schuberth & Comp.

Der Componist ist bekanntlich der erste Violoncellist an der Kaiserl. Kapelle in Petersburg und berühmt als Virtuose auf seinem Instrument. Selten sind Virtuosen ausgezeichnete Componisten, und wenn sie auch für ihr Instrument schön und geschickt zu arbeiten verstehen, so fehlt ihnen doch meistens die Fähigkeit, grössere Werke zu schaffen, die ausser der Erfindung Kenntniss und musikalische Bildung erfordern. Schuberth gehört nicht zu diesen Virtuosen. Er liefert in dem vorliegenden Octett eine Arbeit, welche an schönen Zügen reich ist und in welcher einzelne Instrumente, namentlich die Träger des Werkes, die erste Violine und das Violoncell mit feinem Tact und mit möglichster Beobachtung guter Effecte auftreten. Der erste Satz (*Allegro moderato*) entwickelt folgenden Gedanken:

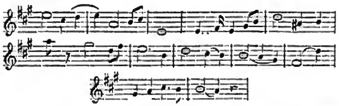


Das ihm gegenüberstehende Thema:



ist aus demselben entlehnt und zeigt uns, dass der Componist eine einheitliche Idee durch den ganzen Satz hat durchführen wollen. Nach unserm Gefühl hätte dies freilich auch geschehen können, wenn das zweite Thema in einem von dem erstern ganz abweichenden Rhythmus gehalten worden wäre, was hier nicht der Fall ist. Die Ausführung möchte dann vielleicht schwieriger, aber um so wirksamer gewesen sein. Der Satz, sonst mit vielem Geschick gearbeitet, würde an melodischer Breite gewonnen haben, während so im Zusammenklingen es sich öfters anhört, als ob es dem Componisten mehr um Figurirung, als um das Ausspinnen einer

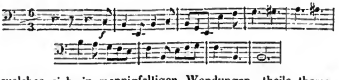
Melodie zu thun gewesen ist. Dem geübten Spieler und Hörer schwindet dieser Tadel allerdings. Allein es kommt doch auch sehr darauf an, welchen Eindruck eine Composition bei dem ersten Anhören macht. Uebrigens ist an sich die Bearbeitung ganz trefflich und namentlich der Schluss von fortreissender Wirkung. Der zweite Satz, ein *Andante*, hat vor Allem den Vorzug der Kürze und einer concisen Arbeit. Aber auch in ihm giebt das zweite Thema zu sehr seine Entlehnung aus dem ersten, die sich allerdings contrapunktisch rechtfertigen lässt, ja sogar nothwendig ist, zu erkennen. Ausserdem will es uns scheinen, als ob das Hauptthema:



in seinen letzten 6 Tacten rhythmisch wie melodisch dem ersten Theile nicht entspräche. Der zweite erscheint dem ersten gegenüber matt und unwirksam. Dass es dem Componisten übrigens auf die ersten sechs Tacte vorzugsweise ankam, geht aus der ganzen Bearbeitung hervor; sie markiren sich überall in den Instrumenten; zu einer Ausbreitung des ganzen Gedankens kommt es nicht, es war bei dem matten Fall des Themas auch nicht gut möglich. Das *Scherzo* ist eine vortreffliche Arbeit. Sie wird in jeder Beziehung den Beifall der Spieler finden, indem sie sich durch charakteristische Färbung in der Melodie, wie durch Originalität in der Durchführung auszeichnet. Aehnlich können wir uns über den Schlusssatz äussern, dem viel Abrundung in der Form und lebendiger Fluss eigen ist. Das ganze Werk bekundet einen gediegenen Sinn, Geschick in der Behandlung der Instrumente und höchst schätzenswerthes Talent für diese Gattung der Composition.

Dr. Eduard Krüger, Quartett für Klavier und Geigen componirt und Hrn. Dr. Robert Schumann in freundschaftlicher Hochachtung gewidmet. Minden, bei Fissmer & Comp.

Die vorliegende Composition können wir nur mit wenigen Worten anzeigen, weil uns zwar die einzelnen Stimmen, aber nicht die Partitur vorliegt und eine Durchsicht so nicht leicht möglich wird. Sie spielen zu lassen, dazu bot sich ebenfalls keine Gelegenheit dar. Nach der Klavierstimme zu urtheilen, spricht sich vor Allem eine gediegene Kunstrichtung in dem Werke aus, wie es von dem auch als musikalischen Schriftsteller rühmlichst bekannten Verfasser zu erwarten war. Der erste Satz bearbeitet folgendes Motiv:



welches sich in mannigfaltigen Wendungen, theils thematisch, theils modulatorisch geltend macht. Die Themen der drei andern Sätze sind weicher und schliessen sich natürlicher ab. Es sagen uns besonders die beiden letzten Sätze auch in dieser Composition zu. Doch soll, wie gesagt, unser Urtheil kein durchaus maassgebendes sein, da wir nur nach der Klavierstimme berichten. *Dr. Lange.*

Berlin.

Italienische Oper.

Die italienische Oper ist neuerlich auf den Gedanken gekommen, statt der modernen italienischen Musik den Meister Mozar in sein Repertoir aufzunehmen und sich überhaupt vorzugsweise mit der ältern italienischen Musik zu beschäftigen. Wir hörten am 24. „die Zauberflöte." Fast schien es unglaublich, mit den vorhandenen Kräften ein Werk durchzuführen, das man auf den grössten Bühnen meistens nur mangelhaft dargestellt findet, weil die Damenpartien Mittel in Anspruch nehmen, über die nicht leicht eine Bühne verfügen kann. Um zuerst von den sechs Damen zu sprechen, so waren diese durch sechs Mitglieder der deutschen Bühne vertreten, die drei Damen Frl. Scheerer, Mehr und Kniesche, die drei Genien Frl. Mehr, Bade und Knochenhauer. Macht man an die Damenterzetts keine höheren Ansprüche, als die eines correcten Gesanges, und mehr darf man kaum fordern, selbst wenn man die ersten Bühnen zum Maassstabe wählt, so leisteten die Genannten alles Mögliche. Der Gesang war rein, die Einsätze, selbst in den schwierigen Theilen des zweiten Acts, sicher und man kann sagen, dass sie nicht nur nicht störend wirkten, sondern sogar das Meiste angenehm und wohlklingend zu Gehör brachten. Allerdings fehlte der italienische Accent, wenn auch die Aussprache verständlich war. Von den Mitgliedern der italienischen Bühne zeichneten sich besonders die Königin der Nacht, Sgra. Fodor und Tamino, Sgr. Labocetta aus. Die erstere sang die beiden Arien mit Wärme und die hohen Staccato-Töne mit solcher Sicherheit und Reinheit, dass ihre Leistung stets von anhaltendem Beifall begleitet wurde. Tamino ist mit seiner melodievollen, elegischen Stimme so ganz an seinem Platze, dass die Zuhörer ihm nicht mindern Beifall zukommen liessen. Sgr. Pons (Sarastro) intonirt bisweilen zu tief. Das Material seiner Stimme ist vollkommen für die Aufgabe geeignet, wenn er es nur noch etwas künstlerischer zu handhaben verstünde. Doch fand er in den beiden Arien Beifall. Papageno ist durch Sgr. Catalano besetzt, dessen Stimme theils zu alt klingt; theils zu tief liegt, um Befriedigendes zu leisten. Besser würde die Rolle durch Sgr. Rinaldini vertreten sein. Viel mehr befriedigte Sgra. Dogliotti als Pamina, wenigstens was den Gesang anlangt, wenn auch in dem Spiel noch eine grössere Leichtigkeit zu wünschen ist. Die Pamina Sgra. Normani erwarb sich namentlich im zweiten Act verdienten Beifall. Wenn auch das Material ihrer Stimme und die Klangfarbe derselben nicht wohlklingend ist, so sang sie doch rein und in Einzelnem, wo sie von ihrer Schule Anwendung machen konnte, mit vieler Feinheit. Leider war für den Totaleindruck ihrer Leistung besonders in dem bekannten Duett der Papageno in mancher Beziehung störend. Monostatos, von Sgr. Pardini gesungen, erfordert eine grössere, afrikanische Beweglichkeit. Sein Gesang befriedigte. Die Originalrecitative von Mozart, um deren Willen allein schon die Oper als höchst interessante Neuigkeit gelten darf, enthalten sehr viel Schönes. Die Ausstattung war, was die Costüme betrifft, nach den aus Wien herbeigeschafften Figurinen vom Jahre 1791, die Decorationen ebenso, so dass das Ganze einen angenehmen Eindruck machte und nach dieser Seite hin dem Publicum etwas ganz Neues darbot. *d. R.*

Concerte.

Trio-Soireen.

Die letzte Trio-Soirée der Hrn. Löschhorn und Gebr. Stahlknecht brachten ein Trio von Mozart in *D-dur*, von A. Stahlknecht (*F dur*) und Beethoven Op. 97. Die Composition des Hrn. Stahlknecht ist wieder eine sehr wackere Arbeit. Besonders erscheinen der erste Satz und das Scherzo eigenthümlich in der Erfindung und ausserordentlich fliessend in der

Arbeit. Das *Adagio* ist etwas zu gedehnt, was um so mehr auffällt, als die Cantilene in den Melodieen überaus weich und sentimental gehalten wird, ohne von hervortretendem Charakter zu sein. Der Schlusssatz endlich sagt uns wenig zu und wir sind erstaunt, wie der sonst so gewandte Componist hat in diese Behandlung seiner Gedanken hineingerathen können. Der Inhalt ist nicht ganz selbstständig, erinnert theils an Beethoven'sche Symphonie-Ideen, theils an Halévy's „Jüdin" in einzelnen Wendungen, und die Arbeit selbst hat einen zerrissenen Charakter, wie er namentlich in einem Schlusssatze störend wirkt. Im Ganzen stellen wir das früher besprochene Trio von dem Componisten höher. Die Ausführung war in jeder Beziehung sehr gut. Wir nehmen von den Herren mit dem heutigen Abende Abschied bis auf ein künstlerisches Wiedersehen im nächsten Winter und sprechen ihnen unsern wärmsten Dank aus für die wahrhaften Kunstgenüsse, die sie uns bereiteten. *d. R.*

Die Singacademie gab am 21. zu einem wohlthätigen Zwecke Mendelssohns „Paulus". Das Concert war ziemlich gut besucht, obwohl es eine grössere Theilnahme hätte finden können, da die Singacademie keine Abonnements-Concerte in diesem Winter giebt. Die Chöre, mit denen noch von früher her das singende Personal vertraut ist, gingen recht gut, einige Differenzen in den Einsätzen und einiges Schwanken abgerechnet, welches zwischen dem Orchester und den Sängern stattfand. Die Solopartien wurden von Hrn. Krause, Frl. Tuczek, Hrn. Mantius, Frl. Caspari und einem Dilettanten gesungen. Letzterer sehr schwach. Unter den gegenwärtigen Verhältnissen dürfte vielleicht eine Reorganisation der ganzen Singacademie wünschenswerth sein, wenn das Institut nicht Gefahr laufen will, seine bisherige Bedeutung in den Augen des Publikums zu verlieren. Darüber vielleicht nächstens in einem ausführlichen Artikel. *d. R.*

Am 24. d. M. Concert des Stern'schen Gesangvereins im Saal der Singacademie. Das Concert liess nichts zu wünschen übrig, sowohl die Soli's als Chöre wurden mit einer gewiss seltenen Meisterschaft ausgeführt, und sowohl Frl. v. Borke, Frl. Auguste Löwe, als die Hrn. v. d. Osten, Rheinthaler, Horkel und mehrere uns unbekannte Mitglieder trugen einen grossen Theil zum Ruhm des heutigen Abends bei. Die Chöre, auf das sorgfältigste einstudirt, wurden mit grosser Vollendung ausgeführt, nur wünschten wir dem Verein noch einige tüchtige Tenore, da diese im Missverhältniss zu den übrigen Stimmen stehen. Herr Stern legte mit dieser Probe das ehrenvolle Zeugniss seiner unbestreitbaren Tüchtigkeit ab, einen solchen Verein zu dirigiren, und ihm gebührt vor Allem das Verdienst, als Dirigent mit den ihm zu Gebote stehenden ausgezeichneten Kräften, auch das Möglichste geleistet zu haben. Von Nicht-Mitgliedern des Vereins wirkten in diesem Concert noch mit: der Sohn des Hrn. Concertmeisters Hub. Ries, Louis Ries, der den ersten Satz eines äusserst schwierigen Concerts von Allard mit schönem Ton und anerkennenswerther Ueberwindung der grossen Schwierigkeiten, die das Musikstück entgegenstellt, ausführte. Die Sonate von Beethoven Op. 30. *G-dur*, von Herrn Frank und dem Concertmeister Hub. Ries vorgetragen, trug das Gepräge echt künstlerischer Auffassung und vollendetster Ausführung. So war dieser Abend einer derjenigen, der in den Annalen der Concerte dieser Saison als einer ersten Ranges zu bezeichnen, worin die glänzende und zahlreiche Versammlung gewiss vollständig einstimmt. *d. R.*

In der von den Herren A. Birnbach, Gebr. Espenhahn und A. Schulz am 25. Febr. veranstalteten Matinée kam ein Quartett von Fl. Geyer (*A-moll*), Mozarts *D-dur*-Quartett (No. 10) und Hummels grosses Septuor zum Vortrag. Von Geyers Quartett hatten wir den ersten Satz versäumt. Der zweite, das Scherzo, begann mit einem höchst interessanten Motiv, welches zu dem zweiten Hauptgedanken, der uns jedoch etwas matt erschien, einen anmuthigen Gegensatz bildete. Die beiden andern Sätze zeichneten sich, nach unserm Gefühle, weniger durch Eigenthümlichkeit der Erfindung, als durch breite, bestimmt abgegrenzte Melodieanlage aus. Dieses so wie Mozarts Quartett wurden von den stehenden Quartett-Mitgliedern sehr gut ausgeführt. Das Septuor spielten die Herren G. Schumann; Aschert, Schumann, Wurass, Schulz, Espenhahn II. und Teetz. Es gelang in Bezug auf Correctheit des Ausdrucks recht gut, feinere Zeichnung wäre im Einzelnen wohl in einem höhern Maasse zu wünschen gewesen. Das Local ist übrigens nicht gross genug für die schon in ihrer Anlage absichtlich mit Effecten ausgestattete Composition. Sie wirkte etwas massig und verdeckte zuweilen die Pianofortestimme. *Dr. L.*

Correspondenz.

Wiener Briefe.

IV.

Jansa's Quartett-Soiréen, über deren Programm ich in einem frühern Briefe bereits berichtet, sind gegenwärtig die beliebtesten und besuchtestesten Concerte in Wien. Die zweite Soirée überraschte uns mit einer höchst interessanten und anregenden Novität: einem Trio in *D-moll* von Litolff. Dies Werk trägt unverkennbar das Gepräge einer wahrhaft aus dem Innern des Künstlers entstiegenen Schöpfung; der trüb lodernde erste Satz, das seelenvolle *Adagio*, das geistfunkelnde *Scherzo* und der ungestüme Finalsatz sprechen echte Leidenschaft und haben Momente höherer Eingebung. Somit wäre da, was wir vor Allem in jeder Composition suchen: der echte dichterische Ursprung, jenes Urelement, das die Einen immerhin Begeisterung, die Andern Liebe oder Leidenschaft oder Ideal nennen mögen, wenn sie nur Alle damit jenen göttlichen Funken meinen, der in dem Kunstwerk dessen Abstammung von dem grossen ewigen Feuer darthut. Neben diesem kann alle Geschicklichkeit im Ausführen, so hoch wir sie auch anschlagen, immer erst an zweiter Stelle zur Frage kommen. Was ein Kunstwerk in Wahrheit erst dazu macht und es aus dem Kreise technischer Gebilde heraushebt, ist, dass es einem innern dichterischen Drang entsprungen und in steter Nachbildung jener Idee gestaltet ist, welche der bewusste Kunstverstand aus jenem Drang abklärte. Eine Dichtung, im Gegensatz zu einer Handarbeit, können wir nur ein Werk nennen, das den Dichter erkennen lässt. Ob nun das Kunstwerk seiner Form und seinen Mitteln nach einer grossen oder kleinen Gattung angehört, ist biebei gleichgültig, auch in dem Wassertropfen spiegelt sich die Sonne. Die Mängel des Litolff'schen Trio sind damit nicht übersehen: ein Ueberwuchern der Klavierpassagen rückt das Werk noch an concertante Zwecke, manches ist stockend, unklar, ein unnöthig angebrachtes Fugato zerreisst den gleichen Fluss, das Thema des letzten Satzes frondirt Jedermann, der in Mendelssohn's *A-moll*-Symphonie das Original derselben erkennt. Allein diese Mängel werden mehr als gemildert durch den Fond von echter, poetischer Musik, die es enthält; es hat einen Inhalt, es sagt etwas.

Worauf es biebei ankommt und was ich mit dem poetischen Ursprung meine, den ich oben an Litolff's Werk gelobt, konnte man recht deutlich per contrarium an dem darauf folgenden *E-moll*-Quartett (No. 24.) von dem in diesem Fach hochverdienten Onslow lernen. Sehr glatt und geschickt gemacht, vermeidet es die Fehler des Litolff'schen Trios (ich spreche hier wie oben nur von einem Werk, nicht von einer Person), allein es entbehrt

gänzlich der Vorzüge, die jenes lieb machen. Es ist ein Stürmen ohne Leidenschaft, ein Klagen ohne Schmerz, ein Beten ohne Ueberzeugung. Wenn die zwei innern Sätze es wenigstens zu gefälligen Motiven und Einzelheiten bringen, so sind die beiden äusseren ganz inhaltlos; sie bringen kein Thema, das sich fest, wie ein Individuum hinstellt und ausspricht, sondern nur Gänge und Uebergänge, die nirgend hinaus und nirgend hinein führen. Es ist die in Musik gesetzte Berliner Reichsversammlung, welche von einem Saal in den andern wandert, bis sie endlich aufgelöst wird, ohne etwas zuweg gebracht zu haben. Im Finale wird auch sehr mit Steuerverweigerung gedroht, aber „bange machen gilt nicht". Dass wirklich Litolff's Trio mit Aufrichtigkeit und dichterischem Drang geschaffen, Onslow's Quartett hingegen mit geschickter kalter Hand gemacht sei, lässt sich schwer beweisen. Der Beweis könnte höchstens lauten: lasst das Trio vorspielen und hört es an, oder: das Quartett ist bei Mechetti um so und so viel Gulden und Kreuzer zu haben. „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen!" Das Wahre von dem Gefälschten in der Kunst, unbeirrt von dem glänzenden und duftigen Gewand desselben unterscheiden, kann nur der künstlerisch verwandte Sinn, der sich wohl ausbilden, aber nicht geben lässt; — so wenig daher die eine Hälfte des Publikums im Burgtheater je einsehen wird, was Hebbel's Dramen allenfalls von Gutzkow's im letzten Grunde unterscheidet, ebensowenig kann man von ihm im Concertsaal das Zugeständniss verlangen, dass Litolff's Trio hoch über Onslow's *E-moll*-Quartett stehe.

Den Klavierpart des Litolff'schen Trios spielte Hr. Pirkhert, dessen glatte Geläufigkeit sich in vollem Lichte zeigte, dessen Kraft aber leider hinter Litolff's Intentionen zurückblieb. In der dritten Quartett-Soirée spielte Hr. Prossnitz, ein Schüler Tomascheks aus Prag, das wunderherrliche *D-moll*-Trio von Mendelssohn und namentlich in den zarten Stellen mit ausgezeichneter Leichtigkeit, nur der erste Satz war matt in Auffassung und Spiel. Hingegen hatten wir am vierten jüngstverflossenen Quartettabend Gelegenheit, einer trefflichen Auffassung des Beethoven'schen *D-moll*-Trios zu begegnen, das Hr. Boklet, leider nur mit den Trümmern seiner alten Kraft, vortrug. Von dem Spiel der Herrn Quartettisten werde ich in einem spätern Briefe ausführlicher sprechen können. *E. H.*

New-York am 4. Februar 1849.

Einem Schreiben von Josef Gungl entnehmen wir Nachstehendes, was für die Leser dieses Blattes von Interesse sein wird und wir deshalb mittheilen:

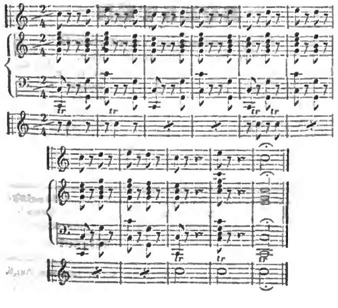
„Vor allem Andern muss ich Ihnen die für mich wichtige und für Sie gewiss interessante Nachricht mittheilen, dass ich zu dem am 4. März in Washington stattfindenden Inaugurations-Feste vom dortigen Fest-Comité berufen bin. Sie fragten an, was ich an Honorar verlange, und habe ich blos freie Hin- und Herreise und freie Station für mich und die Kapelle verlangt. Darauf erhielt ich ein sehr schmeichelhaftes Schreiben, worin das Comité mein Anerbieten mit vielem Dank annahm, mir aber aus Dankbarkeit die grosse Festhalle (200 Fuss lang, 50 Fuss breit) auf zwei darauffolgende Abende zu Concerten gratis anbot, welches ich, wie Sie leicht denken können, mit Dank acceptirte. Zwanzigtausend Fremde aus den sämmtlichen vereinigten Staaten werden erwartet, und sind dies, wie es sich auch leicht denken lässt, lauter steinreiche Leute. Das Comité hat seine angestrengteste Thätigkeit in Betreff meiner Concerte zugesagt. In meinem nächsten Schreiben werde ich Ihnen einen ausführlichen Bericht über dieses quasi-Krönungsfest und über meine Erfolge daselbst geben. Und nun will ich Ihnen endlich einmal schreiben, wie es mit Frau Musica in Amerika steht, welches ich zwar in meinem letzten Schreiben oberflächlich gethan, heute aber will ich es einmal gründlich thun. Wie ich Ihnen schon früher sagte, so liegt besagte Dame hier noch in der Wiege und nährt sich an den Süssigkeiten des Lutschbeutels. So sehr der Amerikaner als Geschäftsmann vielleicht den meisten europäischen Nationen voransteht, so sehr steht er vielleicht allen im Gebiete der schönen Künste, namentlich aber in der Musik, nach, und ist daher nicht fähig, sich an Instrumentalmusik zu ergötzen. Es versteht sich von selbst, dass nur die sogenannte profane Musik dem Geschmacke des amerikanischen Publikums einigermaassen zusagt, als da sind: Walzer, Galoppe, Quadrillen, vor Allem aber Polkas. Dass es auch Ausnahmen giebt, kann ich nicht in Abrede stellen, aber nur wenige, nur sehr wenige. An Virtuosen fehlt es hier nicht, Dank sei es dem virtuosenreichen Europa. Während meines vierteljährigen Aufenthaltes hier sind gekommen: 1) die Geschwister Hohnstock aus Braunschweig, Bruder und Schwester (Violine und Piano). Nichts gemacht, total durchgefallen. Sind Beide ziemlich gut. 2) Hatton, Pianist aus London, sehr tüchtig, total durchgefallen. 3) Igelheimer aus Deutschland. Nach seinem Verdienste total durchgefallen. Sein Instrument: Violine. 4) Ein junger Engländer, sein Name fällt mir augenblicklich nicht ein, Piano, sehr gut, spurlos vorübergegangen. 5) Coehnen, ein Holländer, Violine, ausgezeichnet gut, hat vor leeren Bänken gespielt. 6) Dressel, Pianist, ich glaube aus Sachsen. Spielte noch jedesmal den *A-moll*-Walzer von Chopin, nach seiner Meinung vielleicht sehr gut, nach der Meinung Anderer (die meinige nicht in Betracht gezogen) sehr mittelmässig. Die Schätze Indiens wird er sich in Amerika nicht erwerben. 7) Eine Madame Goria Bothe, welche den Yankees weiss machen will, dass sie Prima Donna der Königl. Oper in Berlin sei. Singt wie eine Dohle und findet angemessenen Beifall. Ich glaube kaum, dass besagte Goria es wagen dürfte, in Schönebergs Musentempel aufzutreten, denn sie singt wirklich unter'm Nachtwächter. Wer übrigens vielbesagte Goria Bothe nach dem ersten Tacte ihres Gekrächzes für die Prima Donna der Berliner Oper halten wollte, der müsste wirklich ein Chinese, ein Hottentot, oder ein Eskimo sein. Eine Mrs. Anna Bishop, Engländerin, schon viel besser, reist mit dem altgewordenen Harfen-Virtuosen Bochsa in den vereinigten Staaten umher, und versteht es, auf die Amerikaner zu wirken. Sie versteht Hombock (Kunstausdruck der Amerikaner für Charlatanerie) zu machen, und es gelingt ihr bisweilen, deren Innerstes bis in ihre Geldbörsen zu erschüttern. Ich selbst engagirte dieselbe für eines meiner Concerte in Boston, wofür ich 400 Dollars bezahlen musste. Hat Hr. v. Küstner je so viel an eine Sängerin für einen Abend bezahlt? Gewiss nicht! Dafür musste sie aber auch etwas Comödie spielen. Erst kam sie als Anna Bolena mit fliegenden Haaren, dann als Norma (ohne Kinder), zuletzt als Regimentstochter mit Trommel und auf dem Hut gestecktem Tabackspfeifchen. Das kunstsinnige Publikum klatschte weidlich, und schien es mir, dass die Tabackspfeife ganz besonders den enormen Beifall hervorgerufen habe. Wenn es mit mir nicht mehr gehen will, dann weiss ich, was ich thue, ich greife auch zur Tabackspfeife.

Henry Herz weilt schon seit längerer Zeit hier und hat ein gutes Concert gemacht. Es war dies dasselbe Concert, von welchem ich Ihnen berichtete, dass ich darin mitwirken würde. Nach diesem hat er während seines Aufenthaltes in Boston ein zweites gegeben, und zwar mit einem Pianisten Namens Strakosch, welches nicht besonders besucht war. Strakosch ist als Pianist ein würdiges Seitenstück zur mehrbesagten Sängerin Goria Bothe. Derselbe weilt schon seit circa dreiviertel Jahren in den vereinigten Staaten, nennt sich selbst eine Piano-Grösse ersten Ranges und stellt Concertversuche an, welche bis jetzt aber noch immer nicht glücken wollten. Sie sehen, dass wir hier an Virtuosen keine Noth haben, jener gar nicht zu gedenken, welche mit Flöten-Ritter in eine Cathegorie gehören.

New-York hat auch seine Symphonie-Soiréen. Ein Verein von deutschen Musikern bildet unter dem Protectorate von einigen kunstsinnigen reichen Amerikanern die sogenannte Philharmonic-Society. Von dieser Gesellschaft werden jährlich circa vier Concerte veranstaltet, in welchen Beethoven'sche, Spohr'sche und andere gute Symphonieen zur Aufführung kommen. Ich hörte vor einigen Tagen Spohr's Symphonie: Irrdisches und Göttliches im Menschenleben für zwei Orchester. Es ging den Kräften der Ausführenden nach ziemlich gut. Der Besuch aber war ziemlich dünn und wird mit jedem Concerte dünner. Ausser der Symphonie hörte ich noch Weber's prachtvolle Onverture zum „Oberon“, von welcher ich aber nicht sehr erbaut war. Eben so wenig befriedigte mich Lindpaintner's Kriegerische Jubel-Ouverture. —

Eine italienische Oper ist auch hier, unter Direction eines Mr. Fry. Dieselbe ist mindestens eben so gut wie jene Opern-Truppen, welche Berlin in jedem Winter zu besuchen pflegen, machen etwas mehr als die Virtuosen, sammeln aber auch nichts von den geträumten Schätzen Amerikas. — Die sogenannten Minstrels aber machen die besten Geschäfte hier. Dieselben bestehen gewöhnlich aus sechs bis sieben Individuen männlichen Geschlechts. Sie färben sich die Gesichter schwarz, singen Negerlieder, tanzen und springen wie Verrückte, wechseln an einem Abend drei- bis viermal das Costume, schneiden Gesichter, singen die scheuerlichsten Zoten, prügeln sich zum grösseren Jubel des kunstsinnigen Publikums und erndten dafür nicht nur den verdienten Ruhm, sondern enorm viel Geld. Ich glaube, dass sie letzteres allem Andern vorziehen. — Kunstreiter, Seiltänzer, Thierbändiger, Riesen, Liliputaner u. dgl. sind hier in solcher Menge, dass sie gewiss ein Procent der hiesigen Bevölkerung ausmachen.

Bei meiner Anwesenheit in Boston hatte ich Gelegenheit, den oben genannten Pianisten Mr. Hatton kennen zu lernen. In einem seiner Concerte wirkte ich aus Gefälligkeit mit und will ich Ihnen ein kleines Bild davon geben, wie der gute Mann es anfing, das Publikum zu amusiren. Er sang ein Lied mit amerikanischem Text, welches er sich selbst begleitete. Dazu hatte er sich einen Schellenkranz an das eine Bein gebunden, ausserdem hatte er noch einen Gehülfen, welcher mit Knallkügelchen das Peitschengeknalle vorstellte oder vortrug. Und nun sang und schellte er wie besessen, sein Secundant liess es an Peitschengeknalle auch nicht fehlen, und so erregten sie einen Sturm von Beifall, welcher nicht eher endete, bis die Geschichte einige Mal da capo gespielt war. Der Schluss dieses ausgezeichneten Musikstückes war ungefähr dieser:



Dieser Piece gingen vor: Ouverture zur „Zauberflöte“, Präludio und Fuge von Händel, Bach und Mendelssohn. Es rührte sich keine Hand dabei. Ich glaube, dass das Hiererwähnte hinreichend ist, um den Kunstgeschmack des amerikanischen Publikums einigermaassen zu beleuchten.“

Nachrichten.

Frankfurt a. O. Nachdem der Concertmeister Gaulomy hier mit ausserordentlichstem Beifall Concerte gegeben hat, bereist derselbe die Provinzen und verdient viel Geld, und während kein Virtuose im Stande ist, in der Hauptstadt noch irgend etwas zu erübrigen, bieten die Provinzialstädte tüchtigen Künstlern Gelegenheit, neben den grünen Lorbeeren auch goldene Lorbeerblätter zu erndten.

Braunschweig, 23. Febr. Gestern Morgen 5 Uhr starb Alex. Fesca hier nach längerm Leiden an der Auszehrung.

Prag. Die Allgemeine Theater-Chronik berichtet: Sechs Sängerinnen sind Sonntag den 4. d. M. am Tage der angekündigten Oper: „die Jüdin“ auf gelben Strassenzetteln krank gemeldet worden. O einiges Deutschland, wo kannst du sechs kranke Sängerinnen auf einmal bei einer Bühne aufweisen?! Dresden, Berlin zahlen gut, aber sechs kranke Sängerinnen auf einmal können sie nicht bezahlen. Es zweifle Niemand, dass Prag sie nicht habe! Hier sind deren Namen: Frls. Beer, Soukup, Grosser, Fr. Ernst-Kaiser, Febringer und Podhorsky. Das kommt davon, wenn 's Volk und 's Ministerium im süssen Verständniss nicht stehen! — Dom-Kapellmeister Skraup componirt (leimt) an einer unglaublich wohlriechenden Cantate für den Grafen Leo Thun.

Paris. Am Donnerstag haben die Orchesterproben des „Propheten“ begonnen.

— Am verflossenen Mittwoch, im letzten Act von „Jerusalem“ gerieth Frl. Maria zu nahe den Prosceniumslampen, die Gaze fing Feuer und die junge Sängerin fiel vor Schrecken Kopf über ins Orchester, dem an der zweiten Violine sitzenden Hrn. Tolbecque in die Arme, ohne sich oder diesen zu beschädigen. Die unterbrochene Vorstellung begann wieder. Das Publikum verlangte Frl. Maria, welche gesund und gerettet vor dasselbe erschien.

— Prudent ist jetzt nach Paris zurückgekehrt, nachdem er grossen Beifall und viel Glück auf seinen Reisen gemacht.

— Die bekannte Organistin der Kirche la Cathedrale de Meaux, Frl. Juliette Godillion, spielte in einer Soirée des Präsidenten der Republik mit grossem Beifall ihre Uebertragungen fürs Klavier der Erzählungen von Hoffmann und improvisirte über Thema aus der „Favoritin“, welche man ihr verdeckt überreichte.

London. Eine Ballet-Gesellschaft bereitet sich zum Abgang nach Californien vor. Sie haben vor andern Künstlern voraus, dass der Tanz und die Pantomime eine Sprache ist, die man in der ganzen Welt versteht.

Norwegen. Man berichtet, dass ein neuer Violin-Virtuose, Tarje Augundsen, sich habe öffentlich hören lassen, selbst Ole Bull übertreffe und demnächst auch in Deutschland auftreten werde.

Feuilleton.

Die Mailänder werden gezwungen, das Theater zu besuchen. Am 4. Januar ist in Mailand folgende Bekanntmachung erlassen worden: „Zur Carnevalszeit scheint es passend, das Theater wieder zu eröffnen, um die Gemüther zu zerstreuen,

da man ohnedies gewohnt ist, zu dieser Zeit Vergnügen zu haben. Die K. K. Behörden werden sich deshalb mit den Stadtbehörden in Einvernehmen setzen, um möglichst schnell eine neue Oper einzustudiren. **Die Besitzer der Logen sind gehalten, ihr Abonnement einzuhalten** und wo der Preis nicht ausreicht, **noch etwas dazu zu thun.** Wenn aus einer strafbaren politischen Starrköpfigkeit die Bevölkerung das Theater nicht besuchen wollte, so würde man darin eine Aeusserung schlechter Ansichten finden, die Tadel und Strafe verdient." *A. Th. Chr.*

Der Concertmeister **Hub. Ries** ruft mit Errichtung seiner Schule für Orchesterspiel ein Unternehmen hervor, welches dem wirklichen Mangel einer solchen Lehranstalt begegnet, und lässt sich bei der Fähigkeit des Unternehmers auch ein sicherer Erfolg verbürgen. Die Königl. Theater-Musikschule, deren Aufgabe darin bestand, ein solches Lehr-Institut zu sein, ist durch die Altersschwäche des Dirigenten derselben, Hrn. Kapellmeister Möser, so heruntergekommen, dass kein Schüler darin mehr etwas lernen kann, und daher auch factisch gar nicht mehr besteht. Beklagenswerth allerdings, dass hier nicht früher von Seiten der Verwaltung Schritte geschehen sind, dem gänzlichen Verfall vorzubeugen und erst Privat-Unternehmen dem öffentlichen Unterricht zu Hülfe kommen müssen. Die Statuten der Lehranstalt beweisen die Sachkenntniss des Verfassers, und wünschen wir, dass die Theilnahme eben so zahlreich sei, als wir überzeugt sind, dass der sich Betheiligende die Mittel vorfindet, seinen Zweck zu erreichen. Der Preis ist ein sehr wohlfeiler und selbst den Unbemittelteren zugänglich. Der Plan ist nachstehender:

Die Schule für das Orchesterspiel

wird mit Anfang März c. eröffnet werden, woran junge Musiker und Dilettanten, welche (in Bezug auf Saiten-Instrumente) in der Technik bis zum Vortrag eines leichten Quartetts gelangt sind, theilnehmen können. Der Unterricht wird in **drei Abtheilungen** gegliedert, nämlich:

I. Abtheilung. Gemeinsames Spielen der Violinschule und leichter, besonders dazu gewählter Uebungen zur Bildung des Bogenstrichs, der Intonation und des Tones.

II. Abtheilung. Gemeinsames Spielen mehrstimmiger leichter Werke, als: Quartette und Quintette, so wie arrangirter Sinfonien, Ouverturen, Opern, zur Vorbereitung der in der dritten Abtheilung auszuführenden Orchester-Compositionen.

III. Abtheilung. Vollständiges Orchesterspiel (mit Hinzutritt der Blase-Instrumente), wobei den Solisten Gelegenheit gegeben wird, Concerte mit Begleitung vorzutragen.

Der Unterricht in der 1sten und 2ten Abtheilung wird jeden Mittwoch und Sonnabend (mit Ausnahme der Festtage) von Nachmittags 2—4 Uhr, und der Unterricht in der 3ten Abtheilung jeden Dienstag und Freitag von 12½—2 Uhr ertheilt. Das Honorar für den Unterricht ist pro Vierteljahr auf 4 Thlr. festgestellt und wird dasselbe pränum. gegen Quittung entrichtet.

Die Statuten sind bei dem Königl. Hof-Musikhändler Herrn **G. Bock,** Jägerstr. 42., zu ersehen, und Meldungen zur Aufnahme geschehen täglich von 2—4 Uhr Nachmittags in der Wohnung des Concertmeisters **Ries,** Oberwallstr. 7.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

So eben erschien im Verlage des Unterzeichneten mit Eigenthumsrecht:

Reminiscences
de
Zampa et Fra Diavolo.
Fantaisie-Variations
pour le Piano
par
CHARLES VOSS.
Oeuv. 93. Preis 1 Thlr.

Ed. Bote & G. Bock,
(Gustav Bock)
Königl. Hof-Musikhändler in Berlin und Breslau.

Novaliste No. 2.
von **B. Schott's Söhnen** in Mainz.

Goria, A., Mélancolie. 4. Nocturne caract. Op. 30. 15 sgr.
— —, Salut à la grande Bretagne. 1. Suite: 6 Airs anglais transcrite et variés. Op. 41. No. 1 à 6. à 12½ sgr.
Hall, Miss, Sophien-Polka. (Die Rheinländer. No. 145.) 5 sgr.
Hamm, J. V., Bazzini-Marsch. 5 sgr.
Herz, H., 3 nouvelles Polkas. Op. 160. No. 1. Polka comique. No. 2. Polka des clochettes. No. 3. Polka militaire. à 7½ sgr.
Link, C., Lust- und Leben-Galopp. (Die Rheinländer. No. 146.) 5 sgr.
Messemaeckers, J., Gertruden-Walzer. 5 sgr.
Strauss, Jos., Fackelmusik-Polka. (Favorit-Tänze No. 1.) 7½ sgr.
— —, Isabella-Polka. (Favorit-Tänze No. 2.) 7½ sgr.
Bessems, A., 2. Messe solenelle à 4 voix avec accomp. d'Orchestre ou de Piano ou Orgue. Ausgesetzte Stimmen 4 thlr. Klavier- oder Orgel-Auszug 1 thlr. 10 sgr.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Lauda Sion. Op. 73. Partitur 3 thlr. 15 sgr. Orchesterstimmen 3 thlr. 15 sgr. Klavier-Auszug 2 thlr. 10 sgr. Singstimmen (Solo und Chor) 1 thlr.

Im Verlage von **C. A. Klemm** in Leipzig sind erschienen:

BUESTEN
4½ Lpzgr. Zoll hoch
in sprechendster Aehnlichkeit
von Marmor- (Biscuit) Porzellan.

Tonkünstler.	**Dichter.**
Bach, J. Seb.	Goethe.
Beethoven, L. van.	Herder.
Händel, G. F.	Schiller.
Mendelssohn, F.	Wieland.
Mozart, W. A.	
Schubert, Franz.	
Weber, C. M. v.	

à 15 Ngr.

Ein Orchester-Geiger, welcher auch ein **Messing-Instrument** oder **Clarinette bläst,** findet bei Unterzeichnetem ein Unterkommen. Anmeldungen werden portofrei erbeten.

Stadtmusikus **Giesel** in Peitz.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock** (**G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 10. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 7. März 1849.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben: Ed. Bote & G. Bock in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Auber's „Haydée" (Schluss). Berlin (Concert-Revue). — Correspondenz (Wiener Briefe, St. Petersburg). — Feuilleton. — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Auber's „Haydée",

besprochen bei Gelegenheit einer Darstellung auf dem K. K. priv. Theater der Josephstadt in Wien

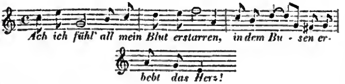
von *W. von Goethe.*

(Schluss.)

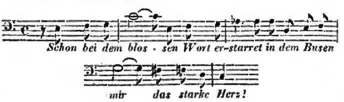
Da nun ein Aufzug hinter uns liegt, so erlaube man mir eine kleine Zwischenactsbemerkung einzuschalten. Wir haben den ersten Theil von Auber's Work so ausführlich beschrieben, weil hier dio einzelnen Musikstücke durch Dialog, ja durch viel Dialog, völlig getrennt, auch einzeln dastanden und jedes in sich ein kleines, aber abgeschlossenes Ganze bildete; der zweite Act wird sich, wie wir durch unsere Spione, natürlich Kunst-Spione, wissen, anders gestalten, wir werden daher auch bei unserer Schilderung anders verfahren. Bis jetzt hatten wir es mit einer ächten „*Opéra comique*" zu thun, was übrigens keineswegs immer, und bei Haydée schon gewiss nicht, durch die Bezeichnung „Komische Oper" richtig wiedergegeben wird, sondern eben nur auf die dramatische Form zu beziehen ist, welche Dialog mit Gesang abwechseln lässt; nach welcher Form dann die Partitur an dio „*Opéra comique*", d. h. in das Gebäudo dor komischen Oper gewiesen ist. Die „Zauberflöte" wäre in Paris eine *Opéra comique*, und zwar nicht deshalb, weil darin ein lustiger Vogel, Papageno genannt, sein Wesen treibt, sondern weil in der Oper zwischen den Musikstücken gesprochen wird. Ueberhaupt — aber still! der zweite Act beginnt.

Wildes Kampfgetümmel ertönt, nämlich im Orchester, Kanonenschläge dröhnen — auf der grossen Trommel; die Instrumente jubeln und das Chor der Krieger, Matrosen u. s. w. jubelt ebenfalls und zankt auch ein wenig beim beliebten, aber verbotenen Würfelspiel; — Loredano hat gesiegt, die Seeschlacht ist gewonnen, zahllose türkische Gefangene sind gemacht und ich glaube elf Schiffe bringt der tapfere Tenorheld als Beute heim. Da wir uns übrigens den ganzen zweiten Act am Bord des Admiralschiffes befinden, so könnte, dächte ich, bevor man uns auf's neue in den Kampf des Krieges und der Leidenschaften stürzt, ein kleines Präservativ gegen die Seekrankheit nicht schaden. Aber hier kommt schon der Admiral und bietet so dem Componisten Gelegenheit, sich in frischen Chören zu entfalten; da giebt es Jubel und Lust, da kann Loredano mit Stolz seine Stimme über dio Masse in prachtvoller Cantilene breit und herrlich erheben und sich einbilden, er sei erster Tenor der „grossen Oper". Nun, weshalb auch nicht! — Admiral, siegreicher Admiral von Venedig ist doch gewiss fast so viel wie erster Tenor der grossen Oper — zu Paris nämlich. Und Haydée, wo ist sie? — O, kaum war der Schlachtendonner verklungen, so erschien sie schon mit Rafaela auf dem Deck. Haydée, die, obgleich Sclavin, doch ein wenig das Scepter zu führen scheint, natürlich sehr mit Blumen der Lieblichkeit und Dohmuth umwunden, sucht Loredano; Rafaela aber sucht wohl ausser den Vormund noch Andrea, — doch Andrea ist zu Aller Bedauern verschwunden. Loredano begiebt sich mit dem Kriegerchor auf einen andern Theil des Schiffes und die arme Rafaela weiss ihre Zeit nicht besser zu nützen, als indem sio ihren Schmerz in einer Arie: „Schon durch Gefahren" ausspricht, deren gefühlvolles *Andante* $\frac{3}{8}$ uns das einleitende Motiv der Ouverture, aber diesmal in *A-moll*, wiederbringt. Weniger wie mit diesem wirklich schönon Satz können wir uns mit dem darauf folgenden *Allegro moderato* in *A-dur* befreunden, das zwar brillant und auch ziemlich melodisch gehalten ist, allein nichts destoweniger hier und da in der Erfindung trivial, oder, um höflicher zu sein, usé klingt. Im Grunde aber sollten wir nicht so streng rechten, besonders nicht mit einer so liebenswürdigen Dame wie Fräulein Luise

Mayer — wollte sagen wie Rafaela, um so mehr, als sich dieselbe wohl weniger wegen Andrea auf das Verdeck bemühte, als um uns die erwähnte Arie zu singen. Wer weiss, hätte das Fräulein unsern Tadel im Voraus geahnt, sie wäre unten in der gemalten Cajüte geblieben. Wir müssen deshalb, trotz des gemissbilligten *Allegro*, jedenfalls, wenn auch nicht dem Componisten, doch der geschickten Sängerin Beifall klatschen; vielleicht findet sich dann auch Haydée bewogen, ein Lied vorzutragen. In der That, es scheint, dieser Wunsch soll erfüllt werden, die Matrosen auf der Bühne unterstützen unsere Bitte, Alles gruppirt sich, Haydée beginnt ihr Couplet (*G-dur* $\frac{3}{4}$): „Da die Corvette, liebliche Coquette“, wozu sich bald, um den Effect zu steigern, die Brummstimmen der Matrosen gesellen, über denen dann Haydée's Gesang leicht und zierlich gaukelt. Offenbar übrigens sind die Matrosen des Admiralschiffes auf irgend einer ihrer Expeditionen mit Deutschen zusammengetroffen, denn die Brummstimmliche Begleitung von Liedern ist eine echt deutsche, ist eine Liedertafel- oder Männergesangsverein-Erfindung. Ehre dem Ehre gebührt! Aber genug der Lieder; lasst uns doch ein wenig umsehen, wie eigentlich die Sachen auf dem Schiffe stehen, was Signor Malipieri gegen Tenorfeind Loredano zu unternehmen gedenkt, wo Andrea, der seit der Schlacht, in welcher er nach des Admirals Versicherung wie ein Löwe gekämpft, verschwunden, eigentlich hingerathen. Man sieht, es ist viel zu erforschen, viel zu berichten. Zum Glück giebt uns der brave Domenico den gewünschten Aufschluss, indem er der holden Haydée (dieses liebliche Kind hat, nebenbei gesagt, auch ihm etwas den Kopf verdreht), berichtet, dass sich so eben Andrea mit einem grossen Schiff eingefunden, welches er mit acht oder zehn Mann, vielleicht auch ganz allein (die Sache geht hinter der Scene vor, man kann also nicht so genau urtheilen) dem Feinde genommen und dasselbe nun dem Admiral zuführe, eine Handlungsweise, wie sie wohl nicht oft, zumal nicht in der Geschichte zweiter Tenore, vorkommen wird. Andrea fordert jetzt das, ihm von Loredano versprochene Commando des erbeuteten Schiffes, aber Malipieri tritt mit seiner Missgunst hemmend dazwischen; Haydée hinterbringt dieses zwar dem Admiral, Beide, nämlich Loredano und Haydée, gestehen sich bei dieser Gelegenheit fast ihre Liebe, allein Malipieri hat das verhängnissvolle Papier und Loredano ist in seiner Gewalt, er kann ihn beschimpfen, entehren für immer. Diese herrliche Gelegenheit zu einem Duett für Tenor und Bass liess natürlich Auber nicht ungenützt vorübergehen und so bekommen wir eine Nummer zu hören, welche dem grossen Duo aus Gustav III. zwischen dem König und Ankarstroem fast ebenbürtig. Gleich der Anfang (*Allegro non troppo C-moll* $\frac{4}{4}$-Tact): „Ich kenn' Euer Thun“ ist breit und edel gehalten. Sehr piquant, ächt Auberisch, ist bei Eintritt des *C-dur* Loredano's Phrase, welche wir hier in der Melodie geben:



während Malipieri's Antwort:



mir als charakteristischer Gegensatz ganz vortrefflich scheint. Die grösste Steigerung aber hat der Componist bis zu dem Schlusssatz des Duettes (*Es-dur*): „Strafe die getroffen“ aufgespart. Hier ist ein so reiches musikalisches Leben, solches Drängen und Fluthen der verschiedensten Gefühle beider Gegner dem Hörer vorgeführt, dass man unwillkührlich mit fortgerissen wird. Wenn wir schliesslich vom zweiten Act noch berichten, wie Loredano endlich, trotz Malipieri's Drohungen, dem jungen Andrea, der übrigens kein anderer ist, als der Sohn des unglücklichen Donato, die versprochene Belohnung dennoch gewährt, Malipieri aber, halb überrascht von dieser Kühnheit, halb erschreckt von Loredano's gezücktem Dolch, denn Muth ist Malipieri's Sache nicht, seinen Racheplan bis zu der Rückkehr nach Venedig verspart, so glauben wir Alles gesagt zu haben, was nöthig. Dass wir gleich in Venedig landen werden, kündet uns ohnehin das jetzt wiederkehrende, vom Chor in *D-dur* gesungene, oder vielmehr gejubelte Walzer-Motiv der Ouverture und schon sieht man die Zauberblume „*Venezia la bella*“ aus dem Schoss des Meeres steigen. O wie schön, wie prächtig die Stadt im Sonnenschein vor uns liegt! Wir jauchzen mit den Matrosen und Matrosinnen, denn Auber hat, um hohe, weibliche Stimmen zu bekommen, sehr geschickt das Partiturenschiff seines zweiten Acts auch mit Sopranen bevölkert, natürlich in männlichen Costümen, wir klatschen mit dem Publikum dem prächtigen Venedig Beifall zu, wir fahren ohne Seufzer an der Seufzerbrücke vorbei, dann am Dogenpallast, wir landen gegenüber der Piazetta, wir erblicken die Kirche, erblicken den Löwen von San Marco! Angekommen sind wir, wirklich angekommen in Venedig! Wäre der dritte Act nicht, ich schlüge sogleich vor, mit mir in's Hotel de l'Europe zu kommen, wo wir vortrefflich diniren und sehr gut schlafen würden. Aber halt! das Hotel de l'Europe war ehemals, glaube ich, das Criminalgebäude, und da ich durchaus nicht genau weiss, welche Jahreszahl man an Bord des Admiralschiffes schreibt, so könnten, wenn wir um 50 oder 60 Jahre zu früh dort ankämen, unangenehme Collisionen für uns entstehen. Also bleiben wir ruhig auf unserm Sperrsitz, während man für uns in Venedig anderweitig Quartiere macht und, wie ich so eben höre, werden wir im Palast Grimani wohnen. Unser Aufenthalt in der Dogenstadt, die sich bei Loredano's Rückkehr ohne Dogen befindet, wird ohnedies von kürzerer Dauer sein, wie die Reise dahin; womit aber nicht gesagt sein soll: der dritte Act sei kürzer wie die ersten, sondern nur, dass wir uns etwas kürzer darüber aussprechen werden. Aber treten wir jetzt unter den graziösen Tönen des Entreacts in den Palast Grimani und so zugleich auch in den dritten Aufzug ein.

Haydée, in zauberhaft-reicher orientalischer Tracht, begrüsst uns in prächtiger Vorhalle, durch deren Arcaden sich die schönste Aussicht auf einen Theil der Dogenbehausung und der Lagunen darbietet. Haydée, welche weiss, wie gross unsere Vorliebe für ihren Gesang, bringt uns gleich zum Willkomm eine Arie, die der berühmte Auber eigends für sie und so auch für uns geschrieben hat. Wir sind wirklich geblendet; solche Anmuth des Vortrags, solche schwierige und doch geschickt ausgeführte Coloraturen müssen unser Urtheil befangen machen, und das ist doch sehr schlimm, da wir unmöglich eine Arie, die eben nur geschrieben, um Haydée, oder vielmehr ihre Darstellerin, in allem Glanze schimmern zu lassen, als gute Composition rühmen dürfen. Wir wollen daher nicht von der Arie selbst sprechen, sondern nur erzählen, was wir so eben erfahren: dass die anmuthige Sängerin derselben eigentlich gar keine griechische Sclavin ist, sondern — eine Prinzess von Cypern. Das, denke ich, ist eine ziemliche Ueberraschung, mit welcher wir beginnen. Natürlich bietet Cypern alle möglichen Schätze, um seine Fürstentochter loszukaufen, allein der ritterliche Loredano giebt, wenn auch mit schwerem Herzen,

das reizende Inselmädchen ohne Lösung frei. Welch' schmerzliche Gefühle mögen seine Brust bewegen, während er als Sieger die Huldigung der Venetianor im Chor empfängt. Haydée soll er verlieren! Mehr wie je ist er in Malipieri's Hand, welcher nicht länger Rafaela, wohl aber jetzt die reiche Königstochter begehrend, in dem Augenblick, wo er, der Liebling, der Abgott Venedigs, zum Dogen gewählt werden soll, den Nebenbuhler, den Todfeind im Angesicht der ganzen Stadt für immer zu brandmarken droht; und selbst von Rafaela's Herzen darf Loredano keinen Trost erwarten, denn die Liebe der theuren Mündel zu dem jungen Andrea entdecken und sie demselben mit allen, ihm als Sohn Donato's gebührenden Schätzen, zuführen, ist bei dem edlen Helden das Werk eines Augenblicks.*) Was soll unser armer, bedrohter Freund beginnen? Wir sehen ihn allein, schmerzlich in tief ergreifender Cantilene (*B-dur* $\frac{4}{4}$-Tact): „Leb' wohl denn mein Venedig" von der theuern Vaterstadt Abschied nehmen; leise, wirksame Begleitung der Hörner legt uns die Klage noch wärmer an's Herz, während hinter der Scene ein froher, südlicher Chor dazwischen klingt. O, wenn auch jetzt Haydée rettend erschiene! — wenn — welch' leiser Tritt geht durch die Halle? — Ein Rauschen von Gewändern? — Ja sie ist es, wir erblicken Haydée! — Das schon blinkende Schwert entsinkt Loredano's Hand, er ist uns erhalten, das Duett in *C-moll* beginnt. Ganz vortreffliche Wirkung macht gleich beim Beginn die durchaus tiefe Stimmlage, mit welcher Auber sowohl das Recitativ dieser Nummer, wie auch die ersto musikalischo *C-moll*-Phrase der Haydée gefärbt hat, wodurch dann die *C-dur*-Stelle: „Nur dich mein Geliebter ich liebe" um so glänzender hervortritt. Der Mittelsatz des Duettes, $\frac{3}{8}$ in *F-dur*, ist zwar nicht ohne Wirkung, erinnert aber zu sehr an das berühmte Duo Meyerbeer's zwischen Margarethe und Raoul. Der Schlusssatz in *C-dur* aber hat zwar ein paar schöne Recitando-Momente, ist jedoch zu sehr auf das blosse Effectuiren der Sänger berechnet. Weit höher in Bezug auf innere Wahrheit und edles Colorit steht das jener Liebes- nnd Schmerzensscene folgende Duett zwischen Haydée und Malipieri. Schade nur, dass diese Nummer erst hier ihren Platz findet, wo der Hörer schon einigermaassen ermüdet. Was Lorodano dem liebenden Mädchen nicht bekennen wollte, was ihre reine Seele nur als böser, dunkler Traum ängstigte, wird ihr jetzt durch Malipieri's Worte klar und um den Preis, den jener für das Aufgeben seiner Rache fordert, ist der habgierige, feige, sinnliche Malipieri nicht lange verlegen. Unmittelbar an dieses Duett schliesst sich nach Malipieri's und Haydée's Abgang ein graziöser Chor (*G-dur* $\frac{3}{8}$-Tact), welcher das piquante Motiv des letzten Entreacts wiederbringt. Der Bucentaur schwimmt heran, die Senatoren nahen und ganz Venedig eint seino Bitten mit den ihren, um Lorodano zur Annahme der Dogenwürde zu bewegen. Er aber, der Gefeierte, steht schwankend, zaghaft, unentschlossen, jeden Augenblick die schmachvolle Enthüllung des Feindes befürchtend. Da legt sich eine weiche, zarte Hand auf seine Schulter, es ist Haydée, es ist, sprechen wir es aus — die Gattin Malipieri's! Jenes unglückselige Papier, jenes Blatt, das zum Zeugniss glühender Rache werden sollte, wird jetzt ein Zeugniss tiefer hingebender Liebe. Loredano hält das Blatt in seiner Hand, aber Haydée ist das Opfer! — Schlinge den Purpur um deine Schultern, armer Loredano! die Arme Haydée's werden dich nicht umschligen! schmücke dein Haupt mit der prächtigen Dogenmütze, ihre liebe Hand wird die Falten deiner Stirne nicht glätten, ihr Liebeswort nicht den Gram, der deine Augen trübt, verscheuchen! — Und du, guter, treuer Domenico! — aber was willst du denn, alter, braver Bursche? was polterst du denn herein in die glänzende Versammlung? Hast du etwa den schändlichen Malipieri ein klein wenig erwürgt, oder freundschaftlich erdolcht? — Das nicht! aber du bringst uns dennoch eine Botschaft, die unsere Seele mit Freude erfüllt: Andrea hat Malipieri auf dem Marcusplatz gefordert und im offenen Zweikampf getödtet. Ereilich soll Andrea dafür ein wenig „*nel Carcere*" wandern, aber Loredano weiss guten Rath: rasch nimmt er die Dogenwürde an, begnadigt, wie ihm an solchem Tage zusteht, den muthigen Andrea und der Chor, sehr zufrieden über diese Lösung, singt ein rauschendes Finale, oder, richtiger gesagt, ein rauschendes Schlusstutti in *G-dur*.

So sind wir denn am Ende der Oper angelangt; die Menge spricht von den Sängern, den Costumen, den Decorationen; der Musikfreund versucht einige Melodieen zu summen und der Musiker geht heim mit der Ueberzeugung, dass man diese Oper nicht nur einmal hören muss, dass man sie bei einer zweiten Aufführung lieber, ja bei einer dritten sehr lieb gewinnen wird. Also ist es eine tiefe, ernste, schwer fassliche Musik? — Nein! aber es ist eine feine Musik und Feinheiten gehen beim ersten Anhören leicht verloren; auch bietet die Oper, und das ist ein entschiedenor Fehler, keinen Totaleindruck.

Der erste Aufzug enthält, wie wir schon bemerkt, kurze, abgeschlossene Stücke, denen wir im Formengang leicht folgen können; der zweite Act, in edler Breite, musikalisch fast als grosse Oper gehalten und offenbar am bedeutendsten, verwischt bei dem Hörer, der nun plötzlich diese grösseren Tongebilde in sich aufnehmen muss, durch ein unbewusstes aber vergebenes Streben nach Analyse, den anmuthigen, fasslichen Eindruck des ersten Aufzugs, während man im dritten Act von der sich zu rasch drängenden Handlung und von den sich ebenfalls drängenden, für die Sänger geschriebenen „Effectnummern", mit einem Wort, von dem „zu viel" in seiner Ansicht verwirrt und beunruhigt wird, ja die grossen Schönheiten, welche auch diesor Act bietet, fast übersieht. Das Alles fällt beim zweiten oder dritten Anhören weg und so wird man da oft neuen Reiz finden, wo man früher kalt und gleichgültig blieb. Die Melodieen sind mehr innig wie frisch und auch hier verwischt zuerst eine leicht die andere; das Instrumentale ist vortrefflich und wenn wir auch Auber's Bässe nicht als eigentlich bedeutend hervorheben können, so ist es doch erstaunlich, was der Componist über diesen Bässen zuweilen aufbaut. Die ganze Oper macht den Eindruck eines Gedichts, das zwar völlig gerundet und abgeschlossen, uns jedoch in seinen drei Theilen durch drei verschiedene Sprachen verdolmetscht wird. Das Gefühl, welches sich darin ausspricht, ist in allen Theilen dasselbe, allein die Aeussorung des Gefühls erhält eine andere Färbung.

Die Darstellung des Werkes muss man jedenfalls lobend anerkennen. Frl. Hellwig war, sowohl im Spiel wie Gesang, eine wahrhaft reizende Haydée und Herr Peretti sang die sehr hohe, anstrengende Parthie des Loredano mit grosser Ausdauer, unterstützte auch seinen Gesang durch lebhafte Action; in dieser Hinsicht kann Frl. Mayer, welche die Rafaela recht brav sang, von Frl. Hellwig noch viel lernen, und dem sehr jugendlichen Darsteller des Andrea, Herrn Teuer, empfehlen wir, Herrn Peretti als Muster zu nehmen; Herrn Haimer aber brauchen wir nichts zu empfehlen, als sich vor dem Forciren der Höhe zu hüten, da er in der Rolle des Malipieri wirklich nur Lob verdient. Herr Kapellmeister Stegmayer hielt das Orchester vortrefflich zusammen, auch fanden wir nicht jenes grelle Hervortreten des Blechs gegen die Geigen, welches vor einigen Jahren in denselben Räumen, aber unter andern Verhält-

*) Im vollständigen Klavier-Auszug der Oper (Schott's Söhne in Mainz) sind sämmtliche musikalische Momente von der Scene an, wo der Admiral die Liebe Rafaela's und Andrea's entdeckt, bis zu dem Schlusse des Duetts zwischen Haydée und Loredano in eine grosse Nummer (14 morceau d'Ensemble) gebracht, während dieselben scenisch ganz besonders erscheinen.

nissen bei Aufführung der „Haimonskinder" u. s. w. so störend wirkte. Der freilich nicht sehr starke Chor leistete Besseres, wie wir erwartet und so hätten wir, zumal da nichts an der *Mise en scene* gespart worden, der Oper einen grösseren Erfolg gewünscht, als ihr zu Theil wurde. Die Wiener wollen eben gleich einen Totaleindruck und dieser Totaleindruck soll am liebsten ein melodischer sein. Hier finden sie keinen solchen und so gehen sie unbefriedigt nach Hause, meinen: im Kärnthnerthor-Theater würde die Sache doch ganz anders ausgefallen sein; meinen: es sei sehr kalt im Theater gewesen, oder auch sehr heiss, kurz, meinen sehr viel, nur nicht das Rechte, nicht das, was den geringen Erfolg hervorrief. Freilich, meine lieben Unzufriedenen, wird Euch die Oper auf der Bühne des Kärnthnerthores besser gefallen, wenn sie, wie man sagt, dort gegeben wird, aber hauptsächlich deshalb, weil Ihr sie alsdann zum zweitenmale hört. So scheiden wir denn für heule von Auber; möge es nicht für immer sein! Was uns Auber auch geben mag, es ist, trotz mancher Oberflächlichkeit, doch immer wirkliche Musik und jenes glückliche Gemisch von Innigkeit und humoristischer Grazie findet selten solch' wohlthuende Vereinigung wie bei ihm. Deshalb, so Gott will, auf Wiedersehen, grauhaariger, aber jungherziger Auber!

Berlin.

Concert-Revue.

Die Euterpe giebt einen Cyclus von Abonnements-Concerten, deren erstes am 1. März stattfand. Es wurde mit einer Ouverture heroique von Fl. Geyer eröffnet. Die Composition ist wiederum eine schätzenswerthe Arbeit des Componisten, wie wir deren in der letzten Zeit mehrere kennen gelernt haben. Jedenfalls ist sie grossartig angelegt und es ist dem Componisten auch gelungen, namentlich durch eine glückliche Instrumentation eine dem Titel entsprechende Idee zu veranschaulichen, wenn wir das Werk auch nicht für sein bestes halten. Es erwarb sich den Beifall der zahlreich versammelten Zuhörer. Frl. Zschiesche sang zwei Arien aus dem „Elias" und aus „Figaro" mit wohlklingender und gut ausgebender Stimme. Hr. Gährich spielte Beethoven's *E-dur*-Concert mit Sicherheit, Abrundung und natürlichem Ausdruck. Hr. Winter liess sich auf dem Violoncell in einem Concerte eigener Composition hören. Die Composition wie der Vortrag waren verfehlt. Zwar gehörte das Instrument des Hrn. Winter nicht zu den besten; allein noch viel weniger war er technisch seiner Aufgabe gewachsen. Hr. Wieprecht hätte besser gethan, das Auftreten des Hrn. Winter noch um einige Zeit hinauszuschieben. In der *B-dur*-Symphonie von Beethoven zeigte sich das Orchester in einem erfreulichen Fortschritt begriffen. Es hat an Präcision bedeutend gewonnen und Vieles wurde überraschend gut ausgeführt, so dass wir in demselben schon ein höchst anerkennenswerthes Institut der Residenz begrüssen können. *Dr. L.*

Mlle. Garcia de Torres und Prof. Demunck, welche im vergangenen Jahre und schon früher hier Concerte gegeben, hatten ein solches am 3ten im Hotel de Russie veranstaltet, wahrscheinlich um dem musikliebenden Publikum ihre Existenz und ihr Verweilen hier am Orte in Erinnerung zu bringen. Der künstlerische Werth ihrer Leistungen ist bereits vielfach gebührend anerkannt worden. Mlle. Garcia de Torres hat die italienische Schule vollständig in sich aufgenommen, sie singt glänzende Coloraturen, ihre Stimme giebt in der höchsten Höhe auffallend günstig an, sonst klingt sie etwas scharf und nicht metallisch genug. Hr. Demunck ist ein eleganter, der Servais'schen Schule angehörender Cellospieler. Sein Ton klingt gesangreich, seine Technik ist elegant, überwindet alle Schwierigkeiten, lässt jedoch in den allerschwierigsten Applicaturen den Ton farblos erscheinen. Er stellt dem Instrument fast unlösbare Aufgaben. Doch ist dies Alles bereits gesagt worden, und erwähnen wir nur, dass wir von ihm die schon früher gespielten Variationen über russiche Themen hörten, von Mlle. Garcia die grosse Arie der Alice aus Robert dem Teufel. Hr. Steifensand spielte mit Hrn. Demunck Mendelssohns *B-dur*-Sonate recht anerkennenswerth, das Cello klang besonders im zweiten Satz sehr schön. Hr. Ed. Franck und Steifensand spielten am Anfange Hummels *As-dur*-Sonate à 4 mains ebenfalls recht gut. Von den übrigen Nummern des Concerts, da sie nichts wesentlich Neues bringen konnten, nahmen wir keine Kenntniss. *Dr. L.*

Am Sonntag den 4ten hatte Otto Tiehsen wiederholt eine Matinée im Stöcker'schen Saale veranstaltet, an welcher sich grösstentheils dessen Schüler und Schülerinnen betheiligten, anderntheils einige berühmte Gesangscelebritäten. Die Herren Concertmeister Ries und Ed. Frank erhöhten den Genuss durch die grosse *A-dur*-Sonate von Beethoven, welches Meisterwerk auch meisterhaft vorgetragen wurde. Da das Ganze den discreten Charakter einer vor eingeladenen Zuhörern veranstalteten Musikaufführung trug, so gehen wir auch nicht auf Einzelnes und persönliche Leistungen ein, sondern wollen nur Hrn. Tiehsen die Anerkennung zollen, seinen Ruf als tüchtigen Gesangmeister durch seine Schüler gerechtfertigt zu sehen, nicht minder aber auch das Talent, geschmackvoll und sauber einzustudiren. In seinen Leistungen steht dieser kleine Verein um kein Haar breit dem kürzlich besprochenen Stern'schen Vereine nach. Beweis, dass in unserer Stadt noch viele und gute Musik gemacht wird. *d. R.*

Am 5ten März gaben die Herren Zimmermann, Ronneburger, Richter und Lotze ihre letzte Quartettsoirée. Es kamen zum Vortrag: Quartett von Mozart *(Es-dur)*, Quartett von Beethoven *(B-dur)*, grosses Quintett von Onslow *(A-moll)*. Eines Berichts über die trefflichen Leistungen der genannten Herren bedarf es nicht. Wir nehmen nur Gelegenheit, ihnen den wohlverdienten Dank ihrer Zuhörer auszusprechen, den sie um so mehr beanspruchen dürfen, als der äussere Gewinn, den ihnen diese Abende bringen, sie für ihren Fleiss und für ihr wahrhaft gediegenes Kunststreben keineswegs angemessen entschädigt. Opfer aber haben stets die Edeln in der Kunst gebracht. Der Lohn, den sie sich erworben, war von Dauer immer nur in den Herzen Gleichgesinnter. *d. R.*

Correspondenz.

Wiener Briefe.

V.

Wenn ein musikkundiger Fremder am 10. Jänner durch die Strassen Wien's promenirte, so wird er seinen Augen nicht getraut haben, Marschners „Templer und Jüdin" mit dem Beisatz: „zum erstenmal" angezeigt zu lesen. Wien war die letzte Stadt Deutschlands, die den „Templer" zur Aufführung brachte, und auch die erste, die ihn fallen liess. Marschner's berühmte Oper hat, gelinde gesagt, nicht gefallen, und Jeder, der in ihr ein Werk zu ehren glaubte, dessen Fall unmöglich ist, sah diesem seinem Glauben ein Ende gemacht. Nun kann die Kritik dem Publikum keinen schlechtern Dienst erweisen, als wenn sie, wie es in der Wiener Journalistik der Fall ist, für dessen Fehlsprüche alle möglichen Bestärkungsgründe hervorsucht und, an dem Er-

folg wie an einer gegebenen Thesis festhaltend, auch im Theater jeden „Ausgang“ für ein „Gottesurtheil“ hält. Der Kritiker, der es ehrlich mit der Kunst meint, darf sich nie verleiten lassen, auch nur Titelchen von der Schuld der Aufführenden oder der Zuhörenden auf die Schultern des Künstlers zu wälzen; es muss ihm die Ehre Eines unschuldig verurtheilten Künstlers höher stehen, als die seiner ganzen Jury. Zum Glück bin ich diesmal nicht in der unangenehmen Lage, allein gegen den Geschmack des Publikums Front machen zu müssen, das einheilige Urtheil des ganzen musikalischen Deutschlands ist mir eine starke Bundesgenossenschaft.

Mit der Spannkraft eines bedeutenden Talents, mit dichterischer Liebe und Begeisterung, mit künstlerischer Gewissenhaftigkeit und gelehrter Kenntniss gerüstet ging Marschner an die Composition des „Templers“ und als er davon aufstand, war ein Werk geschaffen, dessen sich Deutschland freuen und rühmen konnte. Wir finden darin den echten Zauber der deutschen Romantik, namentlich jenes „romantischen“ Opernstyls, welcher zuerst von C. M. Weber mit voller Bewusstheit durchgeführt, seine Zweige in allen seither erschienenen deutschen Opern ausbreitet. Die romantische deutsche Opernschule steht ihrem Charakter nach der Mozart'schen gegenüber wie das träumerisch-goldene Abendroth der vollen Mittagssonne. Dieser Charakter der Schule prägt sich in ihrem Apostel Marschner durchgehends aus. Die liebenswürdige Subjectivität des Componisten, das durchaus Marschner'sche, das aus jedem Takt hervorblickt, giebt seinen Werken eine einheitliche Färbung, ohne der dramatischen Charakteristik Eintrag zu thun. Im Gegentheil ist in Marschner's Opern das dramatische Element vor Allem zu loben. Im „Templer“ namentlich trifft der Componist den Kraftgesang kriegerischer Männlichkeit, wie die Töne jungfräulich zarter Sehnsucht, den düstern Ernst, wie den frischen Humor. Da ist jeder Charakter der Dichtung auch in der Musik ein solcher, ja nicht blos einzelne Persönlichkeiten, sondern ganze Gruppen, die sich im Text bei- oder gegengeordnet sind, erscheinen auch in der Musik gesondert. Welche herrliche Gestalten sind Rebecca, Gilbert, Tuk. Wie charakteristisch verschieden die Männerchöre von den kecken Liedern der Gnomen bis zu dem feierlichen Gesang der Tempelritter! Selbst die beiden Schlachtgesänge hat der Componist in scharfsinniger Auffassung geschieden; das Schlachtlied der Sachsen ist wild, trotzig, ungeschlacht, die Tonart *G-moll*, jenes der Normannen ritterlich, kühn, gewandt, die Tonart *D-dur*.

Marschner's Oper ist übrigens nicht blos eine treue dramatische Begleitung des Textes, sie ist auch gute Musik; wollte ich hiefür Belege anführen, so würde ich nicht fertig. Am wenigsten will ich mich in das Herzählen einzelner Nummern einlassen; bei einem musikalischen Drama, wie es Marschner's „Templer“ ist, kommt es auf ein und das andere Einzelstück gar nicht an. Es ist eben ein Ganzes. Es giebt Arien in mancher neuen Oper, wegen welcher nicht nur stets das ganze Publikum, sondern auch die ganze Oper da ist. In „Templer und Jüdin“ ist jede Arie nur wegen der ganzen Oper da. Wie sie hierin und in ihren übrigen Vorzügen ein echt deutsches Werk ist, so erscheinen auch ihre Fehler echt deutscher Natur. Ich meine: Ueberschwänglichkeit im Gefühl und Ausdruck, welche Dehnungen und Monotonie erzeugt, und Ueberfülle im Orchester, welche die Singstimmen deckt und die Instrumentirung undurchsichtig macht. Die unverdient missfällige Aufnahme des „Templers“ kann übrigens nicht ausschliesslich dem Publikum zur Last gelegt werden, da die Aufführung wirklich nicht im Stande war, ein getreues Bild des Werks zu geben. Ausgezeichnet war nur Staudigl als Tuk; Mad. Hasselt als Rebecca sang kalt und gemüthlos, auch ihre Stimme war der grossen Aufgabe nicht gewachsen. Die Hrn. Leithner (Gilbert), Ander (Joanson), Draxler (Comthur) thaten ihr Möglichstes, doch wollte dies hier nicht immer ausreichen. Die Chöre waren schwach, die Tempi meist übereilt. Schreiber dieses und viele seiner musikalischen Freunde haben „Templer und Jüdin“ in kleinern Städten und von weniger berühmten Sängern viel gediegener und liebevoller aufführen gehört. Hingegen war die Wiener Aufführung nicht so mangelhaft, dass das Publikum (ein anderes Publikum!) die hohen Schönheiten der Oper hätte auffassen und würdigen können. Dem Wiener Theaterpublikum geht es aber wie den südlichen Gebirgsbewohnern, welche, stets nur gewohnt auf Maulthieren zu reiten, sich gar nicht anzustellen wissen, wenn ihnen einmal ein Pferd vorgeführt wird.

E. H.

St. Petersburg.

Unsere italienische Oper die in dieser Saison eben so theuer als schlecht ist, gab eine neue Oper von Tolstoi: „le Birsidieri di Parigi (le gamin de Paris), welche ungeachtet Tamburini's ausserordentlichen Spiels durchfiel. Ausserdem gab sie „Wilhelm Tell“ verstümmelt, ebenso „Robert der Teufel“ ungeniessbar durch Verstümmelung und schlechte Darstellung. Als Neuigkeiten wurden ferner bei leerem Hause „Lucia di Lammermoor“ und „die Nachtwandlerin“ gegeben. Desto besuchter ist das Ballet und ohne Protection zu den Vorstellungen der Fanny Elsler kein Billet zu bekommen. Sie ist aber um so reizender, als ihre Umgebung (ausgenommen Roller's schöne Decorationen) hässlich und plump ist. Giselle, La fille mal gardé und Esmeralda füllen wechselweise das Haus. Von Concerten war in dieser Saison nicht viel. 4 Matinées musicales, worin Quartette von Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, so wie Sonaten von Bach für Klavier und Violine, mehrere Gesangstücke von Händel und Haydn und le trille du diable von Tartini für Violin-Solo vorgetragen wurden. Die Ausführenden waren: die Hrn. Albrecht, Schuberth, Drobitsch, Rubinstein und Mad. König eine reizende Holländerin, für die Gesangparthie. Das Publikum bestebt aus der Elite der Kunstliebhaber und der hohen Gesellschaft. Rubinstein und Mad. König gaben ausserdem ein schönes Concert in der neu erbauten Passagé. Rubinstein hat Riesenfortschritte gemacht und ist hier der Lion der Saison. In Privatzirkeln sind Jung-Theater sehr in der Mode. Graf Wielborski und Lwoff behaupten in allen Kunstangelegenheiten stets den ersten Platz in der Gesellschaft.

Vom Leipziger Conservatoir aus ist eine Pianistin hierher spedirt worden, welche füglich hätte dort bleiben können, da wir daran durchaus keinen Mangel haben, ihre Zahl ist Legion. Die ersten Concerte in der Fastenzeit sind die Vieuxtemps, in welchen er sein 4tes Morceau de Salon vom Stapel lassen wird. Vieuxtemps, den wir mit Stolz den unsern nennen können, verfehlt nicht, einen wohlthätigen Einfluss auf die Kunst auszuüben. Das zweite Concert ist das Rubinstein's, das dritte die philharmonische Gesellschaft, welche das Stabat mater von Rossini und das Requiem von Mozart aufführen wird, alsdann wird Mad. de Giuli Borsi mit ihrer zweischneidigen Stimme sich hören lassen. Alle übrigen Italiener desertiren nach London, wohin auch Mlle. Angri anstatt der Alboni engagirt sein soll — die Krähe anstatt der Nachtigall. Die Frezzolini, welche hier statt der Lind singen soll, wird auch einen schweren Stand haben, trotz ihres ausgezeichneten Talents, aber das hiesige Klima ist durchaus schädlich für die Stimme, und die Lind hatte sehr recht, alle ihr gemachten Anerbietungen auszuschlagen. Henselt hat ein neues Trio geschrieben.

— A —

Feuilleton.

Franz Anton Habeneck.

Die Pariser Gazette musicale enthält einen Necrolog des berühmten Tonkünstlers, dem wir einige interessante Mittheilungen entnehmen.

Habeneck war der Sohn eines Regimentsmusikers zu Mannheim, der später Dienste in Frankreich nahm, wo ihm Franz Anton am 1. Juni 1781 zu Mezieres geboren wurde. Der Knabe wurde zuerst von seinem Vater im Violinspiel unterrichtet und machte so bedeutende Fortschritte, dass er schon in seinem 10ten Jahre in öffentlichen Concerten auftrat. Zu Brest, wohin das Regiment seines Vaters in Garnison kam, blieb er mehrere Jahre, ohne auf einen andern Unterricht als den seinigen angewiesen zu sein. Er componirte Concerte, sogar Opern, ohne irgend eine Kenntniss der Composition zu besitzen. In seinem zwanzigsten Jahre kam er endlich nach Paris und trat hier als Schüler des Conservatoriums in Baillot's Klasse. Im Jahre 1804 errang er den ersten Violinpreis und wurde Repetitor seiner Klasse. Die Kaiserin Josephine war, nachdem sie ihn in einem Concerte ein Solo spielen gehört hatte, so begeistert von seiner Leistung, dass sie ihm eine Pension von 1200 Fres. zukommen liess. Von dem Orchester der komischen Oper, in das er eingetreten, gelangte er bald in das der grossen Oper als erster Violinst und Solospieler. Sein ungewöhnliches Talent zu dirigiren entfaltete Habeneck, als bei dem Conservatorium der Brauch eingeführt wurde, dass die mit einem Preise gekrönten Violinisten abwechselnd in einem Jahre die Concerte der Schule dirigirten. Hier bewies Habeneck die entschiedenste Superiorität über seine Collegen. Wir übergehen die einzelnen Einrichtungen und Veränderungen, welche das musikalische Leben, insbesondere das Conservatorium in Paris bis zum Jahre 1824 erfuhr und erwähnen nur, dass Habeneck bald darauf zum General-Inspector des Conservatoriums ernannt wurde, worauf er neben der Violinklasse Baillot's und Kreutzer's eine dritte gründete. Hier stehen wir an dem Anfange der ruhmvollsten Epoche aus dem Leben Habeneck's. Er verwendete seine ungewöhnlichen Talente als Orchester-Dirigent, um die Werke der grössten Meister der Tonkunst in ihrer Ausführung auf die höchste Höhe der Vollendung zu bringen. Habeneck hatte hier mit den allergrössten Schwierigkeiten zu kämpfen, denn Beethoven galt den Pariser Musikern für einen Barbar, seine Werke erschienen ihnen als Räthsel, voller Extravaganzen. Habeneck zwang die Pariser, Beethoven zu hören und hatte die Freude, vollständigst durchzudringen. Später unterstützte ihn der Director des Conservatoriums, Cherubini, in seinen Bestrebungen, und er erhielt 1827 ein bestimmtes, passendes Local für seine Concerte. Die Bewunderung Beethovens stieg bei jedem Concerte und Habeneck brachte es dahin, dass kaum der achte Theil derer, die die Concerte besuchen wollten, den Eintritt erlangen konnte. Auf dieser Höhe erhielt Habeneck seine Concerte volle 22 Jahre. Ein neuer Glanzpunkt dieses seltenen Dirigenten fällt in die Zeit, wo Meyerbeer's „Robert" und „Hugenotten" zur Aufführung kamen. Er war es, der die Orchester-Direction bei diesen Opern nicht blos in Paris, sondern auch in andern grossen Städten übernehmen musste. Ebenso interessirte er sich für Halévy's „Jüdin". Habeneck besass eine Willenskraft, eine Charakterfestigkeit und rief durch seine Haltung, seinen Blick eben so viel Respect wie Autorität hervor. Er wirkte nicht etwa nur durch ein rauhes und derbes Aeussere, sondern durch die Kraft der Ueberzeugung und durch seinen fein musikalischen Geist. Habeneck wurde von seinen zahlreichen Freunden und Schülern wie von seiner Familie über Alles geliebt. Zu seinen bedeutenden Schülern gehören Alard und Carillon. Er hatte immer gewünscht, dass man zu seinem Begräbniss den Trauermarsch aus Beethoven's Heroica spielen möchte. Derselbe wurde von der Concertgesellschaft, ebenso wie eine Messe von Cherubini vortrefflich ausgeführt. Habeneck ruht auf dem Kirchhofe des Montmartre und an seinem Grabe sprachen im Namen der verschiedensten Gesellschaften die berühmtesten Kunstnotabilitäten.

Beitrag zur Geschichte von W. A. Mozart's Zauberflöte,

mitgetheilt von

Aloys Fuchs in Wien.

Welcher musikalisch gebildete Musikfreund hat bei Anhörung der Mozart'schen „Zauberflöte", gegen das Ende der Oper nicht bei dem wundervoll und kunstreich combinirten Musikstück, mit Staunen jenen mystischen Tönen gelauscht, wo die zwei geharnischten Männer einen alten Choral in der Oktave sangen, während das Orchester eine, über diesen Gesang gebaute Fuge ausführt?

Man freut sich bei der schon hundertmal gehörten Oper immer wieder auf diese Stelle, und kann sie nicht oft genug hören!

Ich weiss es aus dem Munde des ehrwürdigen Abbé Stadler, dass Mozart dieses Stück fertig hatte, bevor noch sonst eine Note von dieser Oper niedergeschrieben war, und dass er nach mehreren angestellten Versuchen noch mit einiger Schüchternheit daran ging, jenes kolossale Musikstück zu Tage zu fördern.

Als Beweis dessen kann ein von Mozart eigenhändig skizzirtes Blatt gelten, welches mir Abbé Stadler vor mehr als 20 Jahren als ein Curiosum mittheilte, auf welchem Mozart einen Quartett-Satz für Streich-Instrumente entworfen hatte, wo der Viola eben jener Choral gegeben wird, und die übrigen 3 Instrumente ein Fugato darüber ausführen. Da aber nur der 1ste Theil dieses Satzes von Mozart niedergeschrieben war, so wurde dieses Fragment dem Herrn Hoforganisten S. Sechter, als dem geeignetsten Mann dazu, übergeben, um das Fehlende nach Massgabe des Vorhandenen zu ergänzen. Auf welche Weise dieser seine Aufgabe gelöst hat, mögen Kunstverständige aus der hier folgenden Beilage *) entnehmen, in welcher das ganze Stück hier zuerst veröffentlicht wird, mit dem Bemerken: dass die ersten 14 Takte vollständig von Mozart hinterlassen (wovon das Autograph in meinen Händen) das Weitere aber von Herrn Sechter ergänzt wurde.

Es bleibt übrigens interessant zu vergleichen, wie sich dieser Versuch zu der später entstandenen Ausarbeitung verhält, und wie aus dieser kleinen Anlage jenes grossartige Tonstück hervorgegangen, welches der geistreichste Biograph Mozarts — Alex. Oulibicheff — ganz bezeichnend: „einen Abgrund des harmonischen Wissens, ein Meisterstück moderner Instrumentation, und poetisches Wunderwerk nennt."—

Der berühmte Contrapunctist Kirnberger war nebenbei sehr bedeutender Sarcast und seiner beissend witzigen Bemerkungen halber von den Musikern beinahe eben so gefürchtet als in musikalischer Hinsicht geehrt. Ein junger Componist hatte ihn schon so oft mit Durchsicht schwacher Arbeiten geplagt, dass er seinen Verdruss kaum bemeistern konnte, als einst derselbe junge Mann mit einem ansehnlichen Notenheft unter dem Arm abermals zu ihm kam und um Durchsicht desselben höflich bat. Kirnberger nahm das Heft und bestellte den jungen Autor nach einigen Tagen wieder zu sich. Dieser holt genau zur angegebenen Stunde dankerfüllt sein Werk. Schon unterwegs siegt die Neugierde, es wird hin und her geblättert und man denke sich des Componisten Freude, es zeigt sich nirgend eine Correctur, es muss also der gelehrte Kirnberger mit dem Werke zufrieden gewesen sein. Dasselbe wird nun freudetrunken einigen Bekannten gezeigt, von denen aber Einer an einer Stelle — o Schrecken! — fünf Quin-

*) Die Beilage folgt zur nächsten Nummer mit. d. R.

tenfolgen entdeckt. Verzweiflungsvoll stürzt der arme Componist zu Kirnberger, in der Meinung, derselbe habe die unglücklichen Quinten übersehen. Dieser empfängt ihn aber ruhig und sagt ganz trocken: „Ich weiss wohl, dass Sie die Quintenfolge gemacht haben, ich halte sie aber nicht für fehlerhaft, denn sehen Sie, sowohl in meinem Lehrbuche, als auch in allen Andern, lautet die Regel: Zwei Quinten in gerader Bewegung sind verboten, von mehreren steht aber nichts da.“ Der junge Mann ging beschämt nach Hause und incommodirte Herrn Kirnberger ferner nicht mehr. *C. B.*

Nachrichten.

Berlin. Unmittelbar nach der Aufführung der Nicolai'schen Oper „die lustigen Weiber“ beginnen die Proben der mit Ungeduld erwarteten Halévy'schen Oper „das Thal von Andorra“. Die Intendanz bietet alles Mögliche auf, dieses Werk würdig hier darzustellen. Sicherm Vernehmen zu Folge wird Halévy selbst zur Zeit der Aufführung hier anwesend sein, der berühmte Componist kommt zum erstenmal nach Berlin. Das Textbuch ist bereits versandt und wird der vollständige Klavier-Auszug mit Worten und Finale am 20. d. M. ausgegeben werden. Compositionen über Themen aus dieser Oper sind bereits bearbeitet und sind zu erwarten von de Bériot, Duvernoy, Goria, Heller, Hunten, Kullak, Löschhorn, Rosellen, Voss und mehreren.

Landsberg a. W. Obgleich das Interesse für die schönen Künste unter allen politischen Wirren hier sehr gelitten hatte und Liedertafel und Männergesang-Verein nur dürftig fortbestanden, so war doch die drei Monat hier anwesend gewesene Martorelsche Schauspielergesellschaft im Stande, das Kunstleben etwas zu erregen. Im höchsten Maasse fand dies jedoch mit der letzten Vorstellung statt, welche uns eine ganz neue Oper unsers hiesigen Organisten und Musikdirectors des Hrn. F. A. Succo, „Loisetta“, romantische Oper in 3 Akten, brachte. Der Text, von einem hiesigen Postsecretair Fritsch — bekannt unter dem pseud. Namen Adolar — gedichtet, hatte schon seit Wochen vielen Stoff zur öffentlichen Besprechung im Wochenblatte gegeben, und dies so wie die Erwartung einer schönen Musik, brachte die eleganteste und besuchteste Vorstellung zu Wege. Die Erwartung ist auch keineswegs getäuscht worden, und der oftmalige, lebhafte Applaus des Publikums, so wie der stürmische Hervorruf des Dichters und des Componisten bestätigen dies zur Genüge. Die Musik, welche mit mangelhaften Kräften auch nur mangelhaft vorgeführt werden konnte, enthält der originellen Züge viele und bewegt sich stets in den Schranken der edlen Melodien-Entfaltung, so dass sie wohl verdiente, auf grössern Bühnen aufgeführt zu werden. Wenn man hier und da auch Anklänge an andere Meister gefunden haben will, so scheint Herr Succo doch auf diesem zum ersten Mal bebauten Felde sich einen eignen Styl schon geschaffen zu haben, welches die treffende Auffassung der verschiedenen Charaktere auch bezeugt. — Wie wir erfahren, hat Herr Succo es im Werke, alle Dialoge wegfallen zu lassen und mit Abänderung mancher, den Gang der Handlung störenden Scenen, das Ganze zu einer grossen romantischen Oper umzuarbeiten und sie den grösseren Bühnen anzutragen. Möchte die Musik dann die Anerkennung finden, die wir dem Komponisten von Herzen wünschen, und die sie gewiss auch verdient. *F.*

Wiesbaden. Der Kapellmeister Rummel, derselbe, dessen Tochter vor einigen Jahren in Berlin auftrat, ist gestorben.

Paris. Meyerbeer hat so eben an die Ouverture zum „Propheten“ die letzte Hand angelegt. Gegenwärtig ist er noch mit der Composition einiger Ballets beschäftigt.

— Am vergangenen Dienstag fand eine sehr interessante Aufführung der „Gazza ladra“ im Theatre Italien statt. Sämmtliche Partieen hatten eine neue Besetzung erhalten. Die Alboni, welche bisher den Pippo sang, hatte die Ninetta übernommen, Ronconi den Podesta Morelli und die Méric den Pippo. Es wurde dadurch ein fast unübertreffliches Ensemble erreicht. Die Alboni hatte die Kühnheit, in der ganz einfachen Tracht der Bäuerinnen aus der Umgegend von Paris, ohne irgend eine theatralische Idealisirung derselben, zu erscheinen. Sie verliess sich allein auf ihre Gesangskunst, um der Rolle ihre ideale Färbung zu geben, ohne im Geringsten durch äussern Glanz darauf einwirken zu wollen, und dieser kühne Versuch wurde mit dem besten Erfolge gekrönt, ungeachtet der zahlreichen Aenderungen und Transpositionen, die ihrer Stimmlage wegen mit derselben vorgenommen werden mussten, und zwar häufig zum Nachtheil der Melodie. Im dem Finale des ersten Actes, in dem Gefängniss-Duett und besonders in dem Gebet legte die Sängerin eine Wärme der Empfindung und eine Tiefe des Ausdrucks an den Tag, wie man ihr bis dahin nicht zugetraut hatte. Frl. Méric unterstützte sie im Duo des zweiten Actes, das hier vielleicht zum ersten Male von zwei Contraaltistinnen gesungen wurde, auf's Beste. Das Terzett: „*O nume benefico*“, vorgetragen von den Damen Méric und Alboni und Hrn. Ronconi, musste auf stürmisches Begehren da Capo gesungen werden.

— Therese Milanollo ist von Amiens zurückgekehrt, woselbst sie 6 Concerte gegeben hat. Die Bewunderung und der Enthusiasmus für die unvergleichliche Künstlerin waren fortwährend im Steigen. Am Abend ihres letzten Auftretens wurde ihr von einem begeisterten Zuhörer ein prachtvoller Kranz von künstlichen Blumen zugeworfen. Für die Armen der Stadt liess sie 566 Frcs. zurück. In einer Privat-Soirée trug sie neulich eine sehr originelle Fantasie über das Thema von Malbrough, in der Weise des Carneval von Venedig gehalten, von ihrer eigenen Composition vor. In derselben Soirée liess sich eine junge Cellistin, Frl. Therese Janrés, eine Schülerin des Hrn. Vaslin, hören, deren aufkeimendes Talent zu den schönsten Hoffnungen für die Zukunft berechtigt. Therese Milanollo wird von den philharmonischen Vereinen zu Rennes, Laval und Maas zu Concerten erwartet.

London. Das Programm des Königl. Italienischen Theaters des Covent-Garden ist jetzt publizirt. Die Eröffnung findet am 10. März statt. Vier auf dieser Bühne noch nicht dargestellte Opern werden zum ersten Male zur Aufführung kommen: „die Stumme von Portici“, „Robert der Teufel“, „die heimliche Ehe“ und wenige Monate nach seiner Aufführung in Paris Meyerbeer's „Prophet“. Die Gesellschaft ist gebildet aus den Damen: Grisi, Dorus-Gras, Pauline Viardot, Catharina Hayes, Corbari, Ronconi, Steffanoni, Angri, Méric, Bellini und den Herren: Mario, Salvi, Luigi Mei, Lavia, Tamburini, Ronconi, Massol, Marini, Tagliafico, Polonini, Rache, Talamo u. s. w. Mit Auber's „Stumme von Portici“ wird begonnen. Mario wird den Masaniello, Massol den Pietro singen. Die Rollen der Elvira und Fenela sind den Damen Dorus Gras und Pauline Leroux übertragen. Das Programm des Theaters der Königin wird nächstens veröffentlicht werden.

Antwerpen, den 20. Febr. Halévy's „Thal von Andorra“ ist hier mit dem entschiedensten Erfolge gegeben worden. Die liebliche Oper wird sich jedenfalls als Repertoirstück aller derjenigen Theater, die sie überhaupt zur Aufführung bringen, für lange Zeit erhalten.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

A. Pianofortemusik.

Amtmann, P., Souvenir de F. Liszt. Rakoczy-Marche hongroise p. la Flûte avec Pfte. — **Bellini, V.**, Ouverture zur Oper: Beatrice di Tenda f. d. Pfte. zu 4 Händ. — ***Bott, J. J.**, la Polka. Caprice burlesque p. Violon avec Pfte. Op. 14. — **Chwatal, F. X.**, Klänge der Neuzeit. Charakteristische Tänze. Op. 88. No. 4—8. u. Heft 2. cpl. — *Derselbe*, Klänge am Pfte. Fantasiestücke über bekannte patriotische Lieder. Op. 89. No. 2. *Derselbe*, Potpourri in Fantasieform nach ansprechenden Melodieen beliebter Opern. No. 2. — **Diabelli, A.**, Constitutions-Marsch (1848) f. d. Pfte. zu 4 u. 2 Händen. — *Derselbe*, Concordance. Periodisches Werk f. Pfte. u. Violine concertant gesetzt. H. 65. — *Derselbe*, Euterpe. Eine Reihe moderner und vorzüglich beliebter Tonstücke zur Erheiterung in Stunden der Muse f. d. Pfte zu 4 Händen eingerichtet. No. 482. — *Derselbe*, Kleinigkeiten. Auswahl beliebter Melodieen mit Berücksichtigung kleiner Hände eingerichtet. H. 72. 83. 84. — *Derselbe*, Productionen im häuslichen Freundschaftszirkel f. d. Flöte m. Pfte. gesetzt. No. 76. — **Elsässer, C. G.**, Third original Melodies. Op. 2. — **Friedrich, F.**, Volkslieder. Op. 5. cpl. u. No. 7. — *Derselbe*, Volkslieder f. kleine Kinder. No. 1. 2. — ***Gläntzer, Huven & Fissmer**, der Pianofortefreund. Abth. I. Für Spieler, die eine kleinere Klavierschule gründlich durchgeübt haben, herausgegeben. — **Haydn, J.**, Symphonien f. d. Pfte. zu 4 Händen gesetzt von C. Klage. No. 24. — **Horsley, C. E.**, Recollections of the Ball third Waltz. — **Kern, Johanna**, Oesterreichischer Nationalgarde-Marsch. — **Komenda, A**, Parade-Marsch. — **Proch, H.**, Brünner Nationalgarde-Marsch f. d. Pfte. zu 4 u. 2 Händ. — ***Schmitt, J.**, 4 Etudes de Concert. Op. 330. — *Derselbe*, erster Lehrmeister am Pianoforte. Erster Cursus. 4te verb. Aufl. — **Schumann, R.**, Lieder übertragen von C. Reinecke. Cah. 1. — **Sechter, S.**, Impromptu u. Fuchslied. Op. 71. — **Sloper, L.**, Pieces. L. 1. 2. — ***Stähle, H.**, Quartett f. Pfte., Violine, Viola u. Vclle. Op. 1. — **Strauss, J.**, Huldigungs-Quadrille. Op. 233. — *Derselbe*, Louisen-Quadrille. Op. 234. — **Vivenot, R. v.**, Zum Siegeskampf für's Vaterland. Defilir-Marsch. Op. 38. — **Wallace, W. V.**, Souvenir de Vienne. Mazurka. Op. 31. — *Derselbe*, Mazurka. Op. 32. — *Derselbe*, Romance. Op. 36. — **Weisbecker, A**, la Campanella. Quadrille.

B. Gesangmusik.

Baumann, A., Gebirgs-Bleamln. 6 Lieder in österreichischer Mundart nach National-Melodieen gedichtet, herausgegeben. Op. 13. Heft 4. — **Fesca, A.**, Erwartung. Lied f. Alt od. Bar. Op. 55. No. 3. — **Gumbert, F.**, 6 Lieder f. Alt od. Bar. Op. 26. No. 2. 3. 5. — **Krebs, C.**, die süsse Bell f. hohen Sopran od. Tenor, Alt od. Bar. u. Orchesterstimmen. Op. 90. — ***Mendelssohn-Bartholdy, F.**, Athalia. Op. 74. No. 2. der nachgelassenen Werke. Partitur u. Orchesterstimmen. — **Preyer, G.**, Liebesglück f. Sopran od. Tenor, Alt od. Bariton. Op. 52. — **Proch, H.**, Gardenlied f. Männerchor od. f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 149. — *Derselbe*, Du bist bei uns! Op. 150. — *Derselbe*, Ich hab' sie im Traume geseh'n. Op. 152. — *Derselbe*, Reitertrost. Op. 153. — **Schubert, F.**, nachgelassene musikalische Dichtungen. L. 41. 42.

C. Instrumentalmusik.

Amtmann, P., s. Pfte.-Musik. — **Baumann, A**, Gebirgs-Bleamln f. die einfache Zitter mit willkührlicher Begleitung einer zweiten eingerichtet. H. 1—3. — ***Bott, J. J.**, la Polka. Caprice burlesque p. Violon avec Orchester. Op. 14. — **Diabelli, A.**, der musikalische Gesellschafter in einsamen Stunden. Periodisches Werk f. 1 Flöte eingerichtet u. herausgegeben. No. 84. 85. — **Haydn, J.**, sämmtliche Quartette f. 2 Violinen, Viola und Vclle. Neue billige Ausgabe in Stimmen. Revidirt und mit Tempobezeichnungen versehen von C. Lipinski. Band I. II. 8. — **Strauss, J.**, Quadrille f. d. Orchester. Op. 233. 234. — **Vivenot, R. v.**, Zum Siegeskampf fürs Vaterland. Defilirmarsch f. Militairmusik. Op. 38.

1ste Nova-Sendung
von Ed. Bote & G. Bock (G. Bock)
Königl. Hof-Musikhändler in Berlin u. Breslau.

	Rthlr.	Sgr.	Pf.
Benedict, Jules. Galop brill. p. Pfte. Oe. 41.	–	15	–
— —, Belgravia-Polka f. Pfte. Oe. 42.	–	10	–
Bilse, B. A revoir. Polka f. Pfte. Op. 7.	–	5	–
— —, Sylphiden-Polka f. Pfte. Op. 8.	–	5	–
— —, Cäcilienmarsch f. Orch. (Siehe Leutner.)			
Duvernoy, J. B. Fantaisie sur des Motifs du Val' d'Andorre p. Pfte. Oe. 181.	–	20	–
Ehlert, C. F. Drei zweistimmige Lieder m. Begl. des Pfte. Op. 11.	–	20	–
Frank, Ed. Concert-Ouverture für grosses Orchester. Op. 12. in Stimmen.	1	20	–
Friedel, B. Potpourri-Galop f. Pfte.	–	5	–
Goria, A. Fantaisie dramatique sur le Val' d'Andorre p. Pfte. Oe. 47.	1	–	–
Gungl', Jos. Melodische Skizzen. 6s Gr. Potp. f. Pfte. Op. 74.	1	10	–
— —, Vielliebchen-Polka f. Pfte. Op. 75.	–	7	6
— —, Osmanenmarsch f. Pfte. Op. 76.	–	7	6
— —, Op. 75. u. Op. 76. f. Orch.:	1	25	–
Haffstein, A. Les Adieux. Romance pour une Voix avec Pfte.	–	7	6
Hahn, Th. zweistimmige Lieder f. Schulen n. 2 sgr.	–	–	–
Leutner, A. Mars Rufe. Galop f. Pfte.	–	7	6
— —, Polonaise üb. Lieder aus Dorf u. Stadt	–	7	6
— —, Polonaise und Bilse Cäcilien-Marsch f. Orch.	1	25	–
Louis, N. 23me Sérénade p. Piano et Violon sur de motifs du Val' d'Andorre. Oe. 178.	1	10	–
Nicolai, O. Preussens Stimme. Volksgesang mit Begl. des ganzen Orch. Partitur.	–	15	–
Rosellen, H. Les Etrangères. 2 Fantaisies pour Piano. Oe. 110.			
No. 1. God save the Queen	–	20	–
No. 2. The least Rose of Summer (eingelegt in Martha)	–	20	–
— —, Fant. sur le „Val d'Andorre. Oe. 111.	1	–	–
Voss, Ch. Rondo apassionato f. Pfte. Op. 1.	–	20	–
— —, Sentiments romantiques. Morc. de Salon p. le Violon avec Acc. de Piano. Oe. 78.	–	20	–
— —, Reminiscences de Zampa et Fra Diavolo. Fantaisie-Variations. Oe. 93.	1	–	–
Wielhorsky, Cte. Joseph. Gr. Marche p. Piano. Oe. 18.	–	15	–
Wöhler, G. Venezia. Album venetianischer Lieder. Op. 13. Heft 1. 2 à 25 sgr.	1	20	–

Sämmtlich zu beziehen durch **Bote & Bock** in Berlin u. Breslau. — Die mit * bezeichneten Werke werden besprochen.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock**, Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

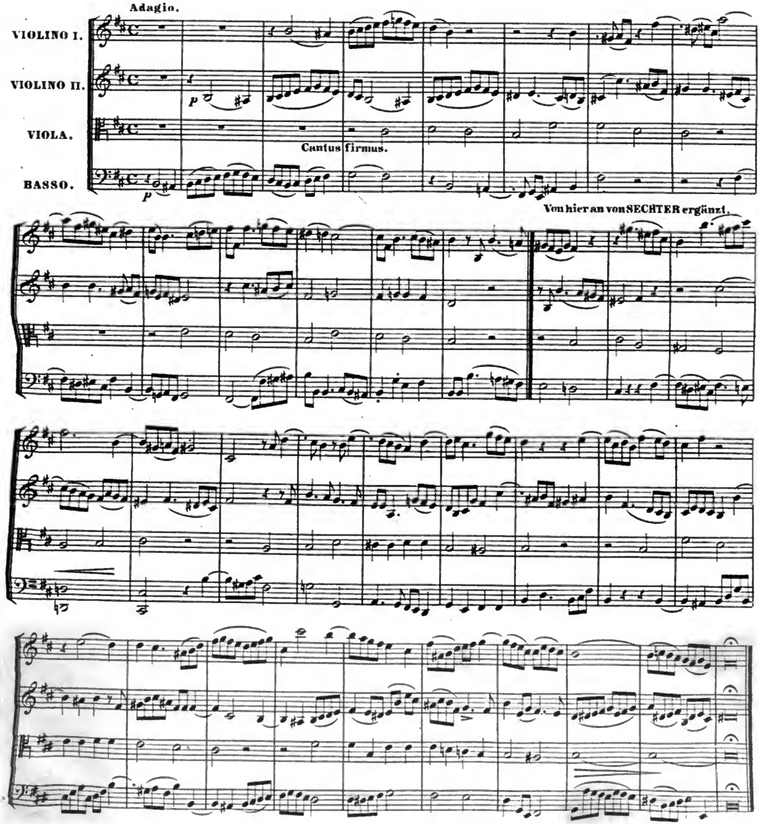
(Beilage zur Neuen Berliner Musikzeitung No. 10 _ 3ter Jahrgang.)

FUGATO

über einen Choral, fürs Streichquartett

von **W. A. MOZART** componirt: von **S. SECHTER** ergänzt.

Nach dem Autograph mitgetheilt von ALOYS FUCHS in Wien.



Dritter Jahrgang № 11. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 14. März 1849.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Beiträge zu einer Hodegetik oder Methodik des musikalischen Studiums und Lebens. Berlin (Königl. Oper, Concerte). — Correspondenz (Magdeburg). — Feuilleton. — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Beiträge zu einer Hodegetik oder Methodik des musikalischen Studiums und Lebens.

Von *J. C. Lobe.*

„Wie viele Menschen gewahren wir nicht, die das Kunstwerk ihres Lebens verderben oder unvollkommen ausführen, weil sie nicht zu unterscheiden wissen, was das ihnen wahrhaft Gemässe sei und was nicht.“ (*Carus*, über Goethe.)

I.

Nothwendigkeit einer musikalischen Hodegetik.

Jedem Menschen ist wohl ursprünglich eine bestimmte Thätigkeit zugewiesen, durch die er nützlich oder verschönend in das Weltgetriebe eingreifen und sich eine glückliche Existenz erringen soll. Aber wie Wenige erfüllen ihre Bestimmung! — Ach, die meisten bleiben mit ihrer Ausbildung, mit ihren Thaten, mit ihrer äusseren Stellung und inneren Befriedigung weit von dem erstrebten Ziele entfernt.

Daher die zu allen Zeiten vernommene, man möchte sagen Urklage der Menschheit: Könnte ich mein Leben noch einmal antreten, aber mit meinen jetzigen Erfahrungen ausgerüstet, wie ganz anders wollte ich's gestalten und benutzen! Wie viel Zeit habe ich unnütz vergeudet, wie manches Unwesentliche habe ich getrieben, wie manches Wesentliche entweder ganz unberücksichtigt gelassen, oder zu spät erst meine Aufmerksamkeit darauf gerichtet! Und Niemand hat mich aufmerksam gemacht auf diese Fehler, da es noch Zeit gewesen, sie zu vermeiden oder zu verbessern!

Es liesse sich Alles trefflich schlichten,
Könnt' man die Sache zweimal verrichten!

So überall im Leben, so auch im Reiche der Tonkunst. Auch da zeigen sich missglückte Bestrebungen aller Art an vielen traurigen Beispielen. Auch da ertönt jene Klage immer von Neuem; auch da laufen Viele mit heissem Verlangen nach hohen Kunstthaten, nach Ruhm, nach behaglicher Existenz aus, und müssen später gewahren, dass ihr Vorhaben missrathen, ihre Hoffnungen unerfüllt geblieben, das ersehnte Glücksziel vor ihren Augen zerronnen und sie einen vergeblichen Lauf gethan!

Welche Ursachen liegen hinter diesen trübseligen Erscheinungen?

Und stehen wir den feindlichen Dämonen gegenüber hülflos da? Müssen wir uns von ihnen — ganz widerstandsunfähig — hierhin, dorthin stossen lassen, wie es ihrer bösen Willkühr beliebt, oder vermögen wir uns vor ihren verderblichen Launen und boshaften Spielen zu schützen?

Es giebt ein Mittel, das zwar nicht unbedingt allen Unternehmungen der Menschen den gewünschten Erfolg sichert, dieselben aber bei Weitem mehr gelingen machen würde, als es bis jetzt der Fall ist, wenn man es überall und bei jedem Vorhaben und in bestmöglichster Weise anwendete. Es heisst:

Ein guter, zweckmässiger Plan.

Wenn der Mensch irgend etwas thun, erreichen, ausführen will, so muss er sich erstens seiner Absicht vollkommen deutlich bewusst sein; er muss sodann die Mittel genau kennen, welche zur Ausführung nöthig sind, und endlich auch die rechte Ordnung beobachten, in welche jene anzuwenden, um sein Vorhaben auf die kürzeste, sicherste und beste Weise in's Werk setzen zu können.

Die Aufsuchung und folgerichtige Anordnung der Mittel bildet den Plan oder die Methode des Unternehmens.

„Ein guter Plan ist bei jedem Unternehmen Basis des Gelingens, ein schlechter untergräbt das Ganze in der Wissenschaft wie im Kriege“, sagt Lips.

Wie nun bei jedem Vorhaben der Menschen kommt auch bei der Absicht, einen Tonkünstler zu bilden, unendlich viel auf den Weg an, der dabei eingeschlagen wird, auf die Methode seiner Führung im Ganzen.

„Das Leben sei ein Ganzes, wo ein Augenblick dem andern in richtiger Folge entspricht“, verlangt die geistreiche Rahel.

Und Morgenstern sagt: „Plan im Leben, ganz sein, was man sein will und sein soll, und dann nichts anderes sein wollen — festen Blick auf ein Ziel, das der Mühe werth ist, und dadurch Bestand und Kraft und Dasein, und dadurch dem Dasein Werth und Frucht — darauf kommt's an.“

Und Goethe: „Des Menschen Verdüsterungen und Erleuchtungen machen sein Schicksal. Es thäte uns Noth, dass der Dämon uns täglich am Gängelband führte und uns sagte und triebe, was immer zu thun sei. Aber der gute Geist verlässt uns und wir sind schlaff und tappen im Dunkeln.“

Ja, die Haupt- und Grundursache so vieler unvollständiger oder gänzlich misslungener Künstlerbildungen liegt in dem Mangel eines zweckmässigen Studien- und Lebensplanes, einer naturgemässen Bildungsmethode und Führung von Jugend auf, eines sichern Wegweisers in die verschiedenen Gebiete der Kunst, einer Lehre, die anzudeuten versuchte, wie „ein Augenblick dem andern in richtigster Folge entsprechen soll“, die uns „sagte und triebe, was immer zu thun sei“, kurz: eine Hodegetik, oder Propädeutik, oder Methodik des musikalischen Studiums und Lebens.

II.

Schwierigkeit der Aufgabe.

Dass wir noch kein solches Werk, ja — in dem Sinne, wie ich es meine — nicht einmal einen Versuch dazu besitzen, wird leicht erklärlich, wenn man an die Schwierigkeiten denkt, die sich der Lösung dieser Aufgabe, soll sie nur einigermaassen befriedigen, von allen Seiten entgegenthürmen.

Es giebt eine Menge menschlicher Thätigkeiten, deren beste Prozeduren im Laufe der Zeiten vollständig aufgefunden worden und die mit grösster Sicherheit und unfehlbarem Erfolge ausgeübt werden.

Der Handwerker z. B. hat zuerst von dem, was er hervorbringen soll und will, ein ganz bestimmtes Bild vor seiner Einbildungskraft. Alle nöthigen Geräthe liegen bereit für ihn da, und die ganze Prozedur der Arbeit ist ihm in richtiger Folge durch die Lehre so bestimmt vorgezeichnet und bekannt, dass er mit der grössten Ruhe und Sicherheit die Reihe der Verfertigungsmomente beginnt und gradweise fortführt, bis mit dem letzten das Product genau in der beabsichtigten Gestalt erscheint.

Der Lehre einer Bildungsmethode des Tonkünstlers dagegen — welche bedenkliche Umstände stellen sich ihr entgegen!

Erstens: Die verschiedenen Fächer der Tonkunst.

Der Eine will Componist, der Andere Virtuos, der Dritte Organist, der Vierte Concert-, der Fünfte Bühnensänger u. s. w. werden. Manche wollen auch mehrere Fächer treiben, z. B. als Componist und Virtuos zugleich sich ausbilden.

Zweitens: Die Begriffe von der Kunst, die Ansichten darüber sind schwankend und sehr verschieden.

Angenommen, es solle ein Bildungsplan für den Componisten aufgestellt und der Weg angegeben werden, wie er am sichersten und schnellsten zum Schaffen des Schönen zu befähigen sei — was ist das Schöne in der Tonkunst? Wo ist diese Lehre so ausgesprochen, dass sie als ein absolutes Gesetzbuch für alle Zeiten gelten und als Basis eines Bildungsplanes dafür angenommen werden könnte? Hat nicht jede Zeit, jedes Land, ja hat nicht fast jedes Individuum in derselben Zeit und in demselben Lande wieder verschiedene Begriffe davon?!

Drittens: Das Bildungsmaterial selbst, der Mensch, ist unendlich verschieden. Nicht zwei Individuen sind sich ganz gleich an Charakter, Talent, Begriffsvermögen u. s. w.

Viertens endlich: Das Bildungswerk liegt nicht in einer Hand, sondern in mehreren Händen. Eltern und Lehrer müssen es beginnen, der zu Bildende selbst muss es vollenden.

Und allen diesen verschiedenen Zwecken wäre in einem Buche zu genügen, und für jeden die Prozedur vorzuschreiben, die ganze und folgerichtige Reihe der Bildungsmomente, dergestalt, dass am Ende derselben der gesonderte Künstler als fertiges und vollkommen gelungenes Product erscheinen müsste? Ist das nicht eine geradezu unlösbare Aufgabe?

In ihrer absoluten Forderung gewiss.

Wollten wir aber nur Dinge unternehmen, deren Ideal wir vollkommen zu verwirklichen hoffen dürften, so würde von einem Vorwärts der Menschheit niemals etwas zu spüren sein. Es muss gekämpft werden nach Möglichkeit gegen Alles, was sich unserm Streben feindlich entgegenstellt, und wird das Vollkommene nicht erreicht, so doch vielleicht das Bessere.

In Bezug auf unsern Gegenstand können nur allgemeine Grundsätze aufgestellt werden. Die Anwendung auf die concreten Fälle muss dem Ermessen und der Geschicklichkeit der Betheiligten überlassen bleiben.

Ein Citat aus Rückert's „Weisheit des Bramahnen“ wird hier am Platze sein:

„Ich glaube nicht, dass ich viel eignes Neue lehre,
Noch durch mein Scherflein Witz den Schatz der Weisheit mehre.
Doch denk' ich von der Müh' mir zweierlei Gewinn:
Einmal, dass ich nun selbst an Einsicht weiter bin;
Sodann, dass doch dadurch an manchen Mann wird kommen
Manches, wovon er sonst gar hätte nichts vernommen.
Und auch ein dritter Grund scheint werth nicht des Gelächters:
Dass, wer dies Lehrbuch liest, derweil doch liest kein schlechters!“

III.

Bildung des musikalischen Geschmacks.

In der Sphäre, da einer geboren wird, aufwächst und fortlebt, liegt seine Bildung.

Von der Kunstsphäre die den Menschen sein Leben hindurch vorherrschend umgiebt, hängt sein Kunstgeschmack ab und aus den verschiedenen Arten des Geschmacks fliessen die verschiedenen Werke der Künstler.

Rossini, Auber, Karl Maria v. Weber — gewiss hat keiner von ihnen ursprünglich weniger Talent von der Natur empfangen als der andere, aber wie verschieden ist ihr Geschmack, und wie verschieden sind als Folge davon ihre Werke.

Ein Mensch, der von Jugend auf keine andere als deutsche Musik im ächten Sinne des Worts gehört hätte, würde an der seichten neuitalienischen Oper kein Vergnügen finden können.

Gegen diese Erfahrungen wird wohl Niemand etwas einzuwenden haben, aber wo werden sie für die Künstlererziehung, für die Bildnng des Geschmachs mit Absicht und Consequenz benutzt?

In der frühesten Zeit seines Lebens ist der Mensch in der Gewalt und unter der Leitung Anderer, Aelterer. In dieser Zeit kann er sein Thun nicht bestimmen, sondern muss es von Anderen bestimmen lassen. In diesem ersten

Lebensmomente also liegen die Kunsteindrücke, die er empfangen, die Kunstwerke, mit denen er umgehen soll, ganz und gar in dem Willen der Erzieher. Es liegt in der Macht der Eltern, das Kind öffentliche Musiken dieser oder jener Art, im Hause Werke dieser oder jener Meister hören und spielen zu lassen.

Und gerade diese Zeit ist die entscheidenste für die Bildung des Menschen, denn die ersten und Jugendeindrücke sind die lebhaftesten, mächtigsten und nachhaltigsten.

Man werfe nicht ein, das Kind sei noch nicht reif für Kunsteindrücke, es verstehe noch nichts davon, und es komme also auch hier noch nicht so viel auf eine besondere Wahl derselben an.

Des Menschen Bildung hängt nicht blos von Eindrücken ab, denen er sich bewusst ist, sondern auch von solchen, deren Wirkung er nur dunkel empfindet, ohne abwägen zu können, ob sie als schädlich abzuwehren, als nützlich aufzunehmen sind. Im ersten Theile seines Lebens kommen ihm vorherrschend nur solche dunkle, unbewusste Eindrücke. Aber sie bleiben deshalb nicht ohne grosse Wirkung auf ihn.

Das Kind lernt seine Sprach- und Ausdrucksweise nicht mit Bewusstsein, Unterscheidung und Wahl von gut und schlecht, schön und hässlich, sondern sie sickern sich eine Zeit lang ganz unbewusst über ihren Werth oder Unwerth in sein Gedächtniss ein, und das hässlichste wie das schönste Idiom, die schlechteste wie die beste Ausdrucksweise kommen je nach den verschiedenen Umgebungen gleich leicht bei ihm in Gebrauch.

Eben so ist es in der Kunst. Die Melodien und Klänge, die das Kind in frühester Zeit vorherrschend umspielen, bilden die Basis seines künftigen musikalischen Geschmackes, und es wird längere Zeit ganz bewusstlos für die gemeine oder edle Kunsterscheinung empfänglich gemacht und ihr zugebildet.

Kurz: der in jedem Menschen als Anlage vorhandene Schönheitssinn kann durch längeren Umgang mit schlechten Werken verdorben, durch Umgang mit guten veredelt werden.

Hieraus folgt der allererste und wichtigste Grundsatz für die Geschmacksbildung des künftigen Tonkünstlers:

Er muss von frühester Jugend auf nur mit den besten und schönsten Erscheinungen seiner Kunst umgeben werden, damit der ächte Schönheitssinn gleich geweckt werde und ein schlechter, falscher Geschmack nicht in ihm aufkommen und sich festsetzen könne.

Es kommt sodann ein zweiter Moment, wo zu der Empfängniss der Eindrücke das Bedürfniss des Bewusstwerdens derselben tritt, wo die drängenden Warum's im Geiste erscheinen, aber noch nicht die Fähigkeit, die rechte Antworten darauf selbst zu finden.

Auch dieses Geschäft müssen noch die Erzieher, Eltern oder Lehrer übernehmen.

Jedes ächte Tonwerk hat eine technische Form und einen geistigen Inhalt, und nur wer beides vollständig zu erfassen vermag, kann einen vollkommenen Kunsteindruck empfinden.

Hieraus folgt der zweite wichtige Grundsatz für die Geschmacksbildung des künftigen Tonkünstlers:

Die Erzieher müssen nach Maassgabe des erwachenden Geistes und Begriffsvermögens des Kindes, diesem Form und Inhalt der Tonwerke nach und nach enthüllen und entwickeln; sie müssen das, was zuerst als schöne Gewohnheit unbewusst sich in der jungen Seele eingenistet, dieses nun auch durch Gründe aus dem Wesen der ächten Kunst zur Ueberzeugung bringen, die Ursachen erklären, so weit sie zu erklären sind, warum die Kunstwerke gefallen und eine schöne Wirkung hervorbringen, und dadurch den Geschmack sichern und feststellen.

Dies sind die beiden Hauptmomente der Geschmacksbildung des Tonkünstlers in der Zeit seiner geistigen Unmündigkeit, welche seine Erzieher scharf in's Auge fassen und mit möglichster Consequenz durchführen müssen, wenn vorausgesetzte gute Anlagen später zur vollen Reife gelangen sollen.

Es würde Bände voll sorgfältigster Untersuchungen zahlreicher Bildungsgeschichten bedeutender Künstler bedürfen, um die Wahrheit obiger Sätze an Beispielen zu erhärten, wozu hier der Raum nicht vorhanden. Doch liegen einzelne Fälle als Beweise zu Jedermanns Einsicht und Ueberzeugung vor. Mozart's und Mendelssohn's Biographien z. B. zeigen solche glückliche Leitung von Jugend auf. An vielen andern Lebensgeschichten dagegen kann man erkennen, wie das in der Jugend verkündete Talent oder Genie später die erwarteten Resultate nicht gezeigt, eben wegen mangelhafter Führung. Wohl sind auch Künstler anzuführen, die ohne solchen Jugendgang einen hohen Grad der Ausbildung errungen; aber entweder sind es Ausnahmen, die die Regel nicht umstossen, oder die frühere Geschichte derselben ist zu oberflächlich nur bekannt, um sie als Beweise gegen jene Bildungsgesetze aufzustellen zu dürfen.

Mancherlei sonstige Fragen, Zweifel und Einwendungen aber, die sich hier noch bei dem Leser erzeugt haben möchten, werden in spätern Artikeln hoffentlich ihre Erledigung finden.

Berlin.

Königliche Oper.

Am 9. d. M. zum ersten Male: Die lustigen Weiber von Windsor, komisch-phantastische Oper in drei Acten, mit Tanz, nach Shakespeares gleichnamigem Lustspiel von H. S. Mosenthal, Musik vom Königl. Kapellmeister Otto Nicolai.

Der Componist bekleidet bekanntlich seit dem vergangenen Jahre die Stelle eines Kapellmeisters bei der Königlichen Oper und eines Musikdirectors bei dem Königl. Domchore. Seine musikalische Laufbahn begann er in Berlin, wo er, nach vollendeten Studien unter Bernhard Kleins Leitung, im Jahre 1833 zuerst ein Te deum in der Singacademie zur Aufführung brachte. Später setzte er seine Studien in Italien fort, und gelangten hier verschiedene Opern, unter denen sich namentlich sein „Templario“ dauernden Beifall sicherte, zur Aufführung. In Wien, wohin er 1842 als Kapellmeister berufen worden, hat seine Oper: „Der Verbannte“ sich vielseitigen Beifall erworben. Die oben bezeichnete ist die erste Oper, welche in Berlin von ihm auf der Königl. Bühne zur Aufführung kommt.

Der Dichter, richtiger Arrangeur des Shakespeareschen Lustspiels hat die drei Liebesabenteuer Falstaffs, wie sie im Original-Lustspiel vorkommen, geschickt zusammen gezogen und für die musikalische Bearbeitung eingerichtet. Die Komik, welche sich im Shakespeares Drama ausspricht, das keineswegs als originalster, poetischer Erguss anzusehen und das von dem Dichter auf Bestellung verfasst worden ist, enthält in Bezug auf die Situation im Ganzen auch das Textbuch Mosenthals, während es im Einzelnen dem Shakespearischen Werke bedeutend nachsteht. Der unglücklichste Gedanke des grossen Dichters ist wohl der, den Falstaff in solche galante Abenteuer zu verwickeln, wie sie seiner stereotypen Figur nicht angemessen sind. Die drei Situationen Falstaffs für sich betrachtet, bieten allerdings reichen Stoff auch zu einer musikalischen Komik. Um sie müssen sich die übrigen Tableaus gruppiren, während bei Shakespeare jede Figur ein für sich geltendes Pathos mitbringt. So ist namentlich der Dr. Cajus

eine ächt Shakespearsche Zeichnung, die in der Oper mehr oder weniger verschwindet. Da man indess zur Kunst, ein dichterisch befriedigendes Textbuch zu schreiben, bis heute noch nicht vorgedrungen, nehmen wir auch die Mosenthalsche Bearbeitung gern hin, zumal die Hauptsituationen, wie bereits bemerkt, für den musikalischen Ausdruck, äusserst glückliche Momente enthalten. Gehoben wird das Ganze und dem Terrain der Oper nahe geführt durch den phantastischen Schluss, der die burleske Elfenkomik Shakespeares gänzlich in das Reich der Träume versetzt, und dem Zuschauer allen Duft und Zauber der Romantik nahe bringt. Der Operndichter wie der Komponist haben das Recht so zu verfahren, macht doch Shakespeare sogar im Sommernachtstraum von diesem Rechte Gebrauch, wenn auch hier der Traum als ein nothwendiges Resultat, oder vielmehr als Mittelpunkt des ganzen Gedichts anzusehen ist. Durch diesen Schluss tritt also, nach unserer Meinung, das Textbuch recht eigentlich in das Gebiet, auf welchem die Oper alle ihre Wirkungen entfalten kann. Wir gehen zur Musik über.

Die Ouvertüre ist eine gelungene, gut gegliederte Composition. Sie leitet den romantischen oder phantastischen Character der Oper ein. Das Allegro ist fliessend geschrieben und lässt insbesondere ein schmelzendes, graziöses Motiv zu glücklicher Wirkung gelangen. Das erste Duett zwischen Frau Fluth und Frau Reich macht uns mit dem Komplott bekannt, welches die beiden Frauen gegen Falstaff in Folge eines von ihm empfangenen Liebesbriefes, schmieden wollen. Der Compouist hat hier das geschwätzige Wesen der Frauen sowohl durch Melodie wie durch Instrumentation glücklich characterisirt. Im Einzelnen scheint uns namentlich das Ensemble sehr gelungen; andererseits aber ist die Komik mehr äusserlich als innerlich musikalisch und der Melodienfluss durch die kalte Arabeske der Coloratur theils verdeckt, theils zu sehr in die Länge gezogen. Das Ganze singt sich aber leicht fort und ist reich an Effecten. Vollendeter erscheint uns das zweite Duett (Fenton und Reich). Hier hat der Componist geistreich und geschickt den elegischen und burlesken Ton beider Figuren auseinandergehalten, was namentlich im Ensemble von glücklicher Wirkung ist. Recitativ und Arie der Frau Fluth sind sehr geschickt und fliessend gearbeitet. Der Componist zeichnet einerseits komisch, indem er Frau Fluth viel trillern und lachen lässt, anderseits ironisch-elegisch. Das Letztere ist ihm ganz besonders gelungen, obwohl die Ironie noch mehr hervortreten könnte. Abweichend von der bisherigen Haltung ist die Arie, deren italienische Melodie und Rhythmus dem ganzen Ton der Komik streng genommen, nicht entspricht. Wir müssen hiebei überhaupt bemerken, dass der Componist sich öfters mit seinen Melodien und Rhythmen in das moderne Italien versetzt und den daselbst geltenden Effecten zugethan ist, was wir um so mehr bedauern, als ihm das Talent, eine eigenthümliche Characteristik zu entfalten, nicht abgesprochen werden kann. Dies giebt sich z. B. gleich bei dem Auftreten Falstaffs kund, der mit einem Marsch sein dickes Corpus introducirt. Das Finale, welches sich zu einem Sextett mit Chor steigert, ist reich an Effecten, doch weit mehr künstlich ausgearbeitet, wie als rein musikalischer Erguss zu betrachten. Die Wirkung, mit welcher dasselbe den Act abschliesst, erscheint durchaus günstig. Die Trinkscene, die erste musikalische des zweiten Acts, gehört zu den besten Nummern der Oper. Der Componist hat in derselben namentlich zwei Effecte angebracht, die ein lebendiges Bild der Situation entwerfen, indem er einerseits das Trinken durch chromatische Läufe in den Instrumenten veranschaulicht, andererseits einen betrunkenen Gast in das Trinklied Falstaffs einstimmen lässt. Die Situation ist ganz vortrefflich gezeichnet. Im Duett Fallstaffs und Fluths vermissen wir abermals die Derbheit der Komik, ohne welche unser Gefühl nun einmal mit dem Falstaff nicht fertig werden kann. Einzelnes aber, vom Standpunkt italienisher Characterzeichnung sogar das Ganze, ist sehr gelungen, besonders der Schluss. Fenton's Liebespartie enthält romantische, weiche Züge, die ihre Wirkung nicht verfehlen. Eine ganz ausgezeichnete Nummer, vielleicht die beste der ganzen Oper ist das Quartettino, in dem geschickte Gliederung und Individualisirung ein einheitliches Ganze erzielen. Das Duett zwischen Fluth und seiner Frau ist unter den colorirten und cadenzirten Gesangsnummern, abgesehen von der zu grossen Länge die am meisten befriedigende, und macht auch durch glückliche Characteristik vielen Effect. Ebenso zeichnet sich das Finale durch lebendige Handlung und geschickt angelegtes Ineinandergreifen der Charactere aus. Ueberhaupt hat der zweite Act in der That musikalischen Werth, wie er sich in wenigen Opern der neuesten Zeit documentirt. Im dritten Act ist die Ballade, mit der das Elfenspiel eingeleitet wird, eigenthümlich gefärbt. Dagegen motivirt sich die Arie der Jungfer Anna aus dem Zusammenhange nur in geringem Maasse. Sie erscheint wie ein eingelegtes Musikstück. Für sich betrachtet, liefert sie hübsche Motive, ohne jedoch zu erwärmen, obgleich sie von Fr. Köster ganz vortrefflich gesungen wurde. Die weit ausgeführte Elfenscene ist reich an anziehenden Momenten für Ohr und Auge. Fliegen und Mücken flüstern ätherisch in den Instrumenten und flattern leicht beflügelt durch die Mondscheinnacht. Mendelssohn hat hier den Weg vorgezeichnet, auf dem sich dieser zarte Geisterspuck musikalisch vernehmen lässt. Man glaubt sich in den Sommernachtstraum versetzt und geniesst den Mondschein-Aether mit den Elfen gemeinschaftlich. Da frappirt es allerdings, wenn nun noch weiter der prosaische Dialog seine Rechte an der Wirklichkeit geltend machen will, zumal die Elfen selbst dem dicken Liebeshelden ganz gehörig zu Leibe gehen. Man hat an solcher Executioa schon einen ganz genügenden Uebergang in die prosaische Wirklichkeit. Man müsste aus den Tönen auf keinen Fall mehr herauskommen. Wie sich das Ganze in Wirklichkeit gestaltet, sieht man schon und lässt sichs auch gut singen. Nach diesem Ueberblick schliessen wir unser Gesammturtheil dahin ab, dass der Componist jedenfalls ein sehr interressantes und musikalisch schätzenswerthes Werk uns vorgeführt hat, aus dem Talent der Erfindung und eine ausgeschriebene und gewandte Feder hervorleuchtet. Um wahrhaft Grosses und Neues zu liefern, dazu bedarf es einer neuen Zeit, nach unsrer Meinung sogar eines ganz neuen Stadiums in der Entwickelung des Volkslebens!

Die Aufführung war, wie sich denken lässt, unter Leitung des Componisten meisterhaft. Ein jedes betheiligte Mitglied der Oper füllte seinen Platz vollkommen aus. Zu einer Kritik der Darstellung werden wir wohl nach einer mehrmaligen Aufführung Veranlassung finden und begnügen wir uns heute nur die betheiligten Kräfte namentlich zu bezeichnen. Hr. Zschiesche Falstaff, Hr. Krause Fluth, Hr. Mickler Reich, Hr. Pfister Fenton, Hr. Mantius Junker Spärlich, Hr. Lieder Dr. Cajus, Frl. Tuczeck Frau Fluth, Frl. Marx Frau Reich, Fr. Köster Jungfer Anna. Die übrigen Mitglieder sind untergeordnet. Die Darsteller so wie der Componist wurden sämmtlich gerufen.

Dr. Lange

Concerte.

Das zweite Abonnements-Concert der Euterpe brachte in seinem rein instrumentalen Theile die Ouverture zum „Wasserträger“ und Mozart's *C-dur*-Symphonie. Eine verstärkte Besezzung des Orchesters im Streichquartett liess die Schönheiten dieser herrlichen Orchesterwerke geebneter erscheinen und lieferte das Orchester den Beweis, dass sie in einem sehr erfreulichen Maasse vorwärts schreitet. Frl. Zschiesche sang eine Arie aus Rinald von Händel und aus einer uns unbekannten Oper: „Rafael“ von W. Telle. Hr. Grünwald spielte ein Bériot'sches Concert mit feinem Ausdruck, vollendetem und markigem Bogen und bekundete ein nicht unbedeutendes Virtuosentalent. Hr. Ha-

sert, ein Schüler Kullak's, trug das hier noch nicht gespielte *E-moll*-Concert für Piano und Orchester von Chopin vor. Er zeichnete den süssen, sentimental-romantischen Charakter dieser Composition mit schönem Ausdruck und bewies ebenfalls ein sehr erfreuliches Geschick in der Behandlung des Instruments. Ueberhaupt erwarben sich die Sololeistungen dieser Soirée die entschiedenste Anerkennung. *d. R.*

Correspondenz.

Magdeburg.

Bericht über die musikalischen Zustände.

Im Begriff, über die hiesigen musikalischen Zustände zu berichten, scheint nach einer Seite derselben hin eine ziemlich sichtbare Wendung eingetreten zu sein: in dem öffentlichen Urtheile über die gegenwärtigen Leistungen des städtischen Orchesters, gegen welche sich ziemlich gleichzeitig in den hiesigen öffentlichen Blättern verschiedene Stimmen — und leider nicht mit Unrecht! — erhoben haben. So mag denn auch diese Seite die erste sein, von welcher der geneigte Leser hier erfährt.

Das hiesige Theater-Orchester bestand früher fast nur aus Hoboisten der hier garnisonirenden Infanterie-Regimenter; die Mitglieder bezogen also ausser ihrem Gehalt als solche eine besondere Gage für ihre Mitwirkung in der Oper und in den hier regelmässig stattfindenden Abonnements-Concerten einiger Gesellschaften. Diese Vereinigung beider Dienstpflichten war natürlicher Weise nur so lange möglich, als eine der andern nicht hindernd in den Weg trat; sie musste gelöst werden, als von der einen Seite die Ansprüche vermehrt, von der andern die bisher geschenkte Rücksichtnahme beschränkt oder vielleicht gar verweigert wurde. Genug, eine bisher im Militairdienst stehende Anzahl Musiker fand sich veranlasst, ihre desfallsigen Engagements nach deren Ablauf nicht wieder zu erneuern; dagegen vereinigten sie sich zu einem Civil-Musik-Corps, das den Orchesterdienst im Theater zu versehen übernahm, indem es zugleich in den Abonnements-Concerten den Kern des Orchesters bildete. Mit diesem entscheidenden Schritte war die Möglichkeit einer stetig fortschreitenden Vervollkommnung des Orchesters als einer Gesammtheit gegeben, so lange die Leitung in den Händen eines tüchtigen Dirigenten ruhte und die äusseren Verhältnisse geeignet blieben, den Sinn für die Kunst in dem Einzelnen lebendig zu erhalten. Man muss dem Orchester das Zeugniss geben, dass es im Ganzen seine Pflicht redlich erfüllte. Seine Leistungen nahmen bisher unter denen anderer ungleich günstiger gestellten Institute eine höchst achtungswerthe Stelle ein. Man nannte es, und mit Recht, eine Zierde unsers Theaters und wollte in einzelnen Concert-Darstellungen eine nicht unglückliche Rivalität mit dem Leipziger Gewandhaus-Concert erkennen. So weit war also die Sache in der schönsten Ordnung. Aber!

Mit jenem Seitens der Musiker thatsächlich ausgesprochenen engern Anschluss an das Theater mochten sich wohl die Bühnen-Directoren allgemach gewöhnen, das Orchester als lediglich ihrem Institut angehörig zu betrachten und zu benutzen; Zeit und Gelegenheit zu Nebenverdiensten verringerten sich in dem Maasse, als die Anforderungen, welche der Director an die Musiker stellte, sich steigerten. Nichts destoweniger blieb die frühere Gage dieselbe, eine monatliche Zulage von einigen Thalern abgerechnet, die indessen im vorigen Herbste wieder zurückgehalten werden sollte. Unter diesen Umständen bringt mancher dieser wirklich tüchtigen und achtungswerthen Künstler seine jährliche Einnahme kaum bis zu 200 Thlr., und damit soll er in dem theuern Magdeburg sich und seine Familie ernähren, anständig kleiden und obendrein Musik machen, als wäre ihm Wunder wie leicht um's Herz!

Als nun im vorigen Jahre die Musiker vieler Orten sich regten, nicht mit Musiziren, sondern mit Petitioniren, that das hiesige Theater-Orchester gleich also. Ja, es that noch mehr! Es war eine leicht zu gewinnende Einsicht, dass eine neue Verfassung nicht in wenigen Monaten sich herstellen lasse und dass eine geraume Zeit verstreichen würde, bis die Hohen National-Versammlungen an den Ufern der Spree und des Main mit den Wünschen der Musiker sich beschäftigen könnten. Man versuchte daher, sich einstweilen selbst etwas zu helfen, gab eine Reihe Concerte, die wenig besucht waren, und projectirt nun eine dergleichen neue, deren Subscription nicht ungünstig ausgefallen, d. h. von einem bescheidenen Standpunkte aus betrachtet. Nun denke man sich in die Lage dieser Männer. Mit dem Bewusstsein redlicher Pflichterfüllung sehen sie, deren Stellung an und für sich ungünstig und wenig sicher, von den Zeit-Ereignissen sich fühlbar bedrängt, vom Publikum fast vergessen. Wer vermöchte wohl immer unter solchen Verhältnissen die Liebe zur Kunst sich ungetrübt zu bewahren und den hereinbrechenden Unmuth zu verscheuchen? Wenn daher — wie es scheint unter einem wenig energischen Dirigenten — die Unlust des Einen in einer Lässigkeit im Dienst sich zeigt, oder die lastende Sorge um die Existenz den Andern veranlasst, einen Mehrverdienst am andern Orte mitzunehmen und einen Stellvertreter ins Theater zu schicken, der die Probe nicht mitgemacht hat: so ist ein solches, die Gesammtleistung keineswegs begünstigendes Verfahren nicht zu rechtfertigen; wohl aber wird der billig Denkende in den Verhältnissen einen Entschuldigungsgrund anerkennen und, wenn er sagt: es muss anders werden! diess in einem doppelten Sinne verstanden wissen wollen. Wie? ist wohl im Vorstehenden erkennbar angedeutet.

Hoffen wir, dass es bald anders werde! Die Schritte, welche die mit diesem Jahre neuangetretene Theater-Direction bereits gethan, lassen erwarten, dass von dieser Seite her das Mögliche geschehen wird. *A. B. C.*

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

In wie fern ist die Analyse eines musikalischen Kunstwerks dem Genusse desselben förderlich oder nachtheilig?

Der Philosoph Mendelssohn bemerkt in seinen Briefen über die Empfindung, dass die Zergliederung der Schönheit das Wohlgefallen an derselben oft zerstöre. Der Anblick eines schönen Augenpaares, sagt er, erfreut uns, so lange wir im Allgemeinen den Eindruck auf uns wirken lassen. Zergliedern wir aber die einzelnen Theile, messen wir die Länge und Breite, die verschiedenen Curven des Auges, bestimmen wir die Farben des Augapfels und ihre Gränzen, untersuchen wir die Bestandtheile des Organs und ihr Verhältniss, so wird das Vergnügen an der Schönheit des Ganzen allgemach verschwinden und die Wärme des ursprünglichen Eindrucks erkalten.

Diese Bemerkungen sind innerhalb gewisser Gränzen vollkommen richtig. Die angenehme Wirkung, welche die Schönheit eines Gegenstandes auf uns macht, beruht zum Theil auf der Frische und Kraft des ersten Eindrucks. Diese Spannung kann jedoch nicht in demselben Grade fortdauern; sie mindert sich von selbst und ohne das Hinzutreten eines andern Umstandes von Secunde zu Secunde und zwar um so schleuniger, wenn unsere Aufmerksamkeit durch die Betrachtung von Einzelnheiten beschäf-

tigt und dadurch vom Totalüberblicke abgelenkt wird. Die Kraft der Empfindung wird gleichsam aufgezehrt, sobald der zergliedernde Verstand die Thätigkeit der Seele nach verschiedenen Richtungen hin in Anspruch nimmt; denn nur in einer bestimmten Verbindung von Vorstellungen beruht das Wohlgefallen an der Schönheit und jede andere Combination verändert oder zerstört den Genuss.

Allein wir erkennen andererseits an dem von Mendelssohn gewählten Beispiele selbst, dass die Zergliederung eines Gegenstandes das ursprüngliche Wohlgefallen zwar für den Augenblick stören, aber hinwiederum zu neuem Genuss führen könne. Eben die Betrachtung aller Einzelnheiten, auf welchen die Schönheit des menschlichen Auges beruht, wird, nachdem sie einen vollständigen Ueberblick gewährt, die Quelle eines höheren Genusses werden können, welcher aus der vollständigen Kenntniss und Durchempfindung der zu einem schönen Ganzen übereinstimmenden Theile entspringt. In diese Kenntniss ist für denjenigen, welcher sich im Gebiete des Schönen heimisch machen, und für den Künstler, welcher selbst Aehnliches schaffen will, ganz unentbehrlich.

Nach diesen Vorbemerkungen kommen wir dem Satze näher, in wie fern die Analyse eines Kunstwerks den Genuss desselben fördere oder beeinträchtige. Diese Analyse oder Kritik begreift zwei Hauptgattungen in sich, eine allgemeine und eine besondere; jene können wir die ästhetische, diese die kunstgelehrte Kritik nennen.

Die kunstgelehrte Kritik ist bei musikalischen Gegenständen eine doppelte, die des Werkes selbst und die der Ausführung. Erscheint zum Beispiel eine neue Symphonie, so unterwirft sie der Kritiker einer genauen Beurtheilung nach allen Seiten hin. Er wird zunächst den allgemeinen Charakter des Musikstücks bestimmen, dann die einzelnen Theile und ihre Uebereinstimmung untersuchen, hierauf den Gang der Töne speciell verfolgen, die gewählte Harmonie und Instrumentirung sorgfältig beobachten und zuletzt nach Vergleichung mit Leistungen ähnlicher Art dem ganzen Kunstwerke diejenige Stellung anweisen, welche ihm vermöge seiner Originalität oder Nachahmung, seiner Vorzüge oder Mängel, und vermöge der bestehenden Entwicklung der Kunst zukommt. Es bedarf keiner Bemerkung, dass dergleichen Kritiken zunächst nur für Musikgelehrte im engsten Sinne und insonderheit für producirende Künstler bestimmt sein können.

Die zweite Art der kunstgelehrten Kritik betrifft die Ausführung eines musikalischen Kunstwerks. Diese kann, auch bei blossen Instrumenten, eine sehr verschiedene sein, je nachdem die Leistungen der einzelnen Künstler, die Gesammtübung und die Direction beschaffen sind. Bei einem eingespielten Orchester werden allerdings die Bemerkungen sparsam sein; aber bei Ausführung neuer Stücke und bei Solos wird es an Gelegenheit nicht mangeln, über Darstellungsgabe, musikalische Empfindung und Fertigkeit viel zu sagen. Fast noch zahlreichere Seiten bietet der Gesang dar, weil hier die zufällige Beschaffenheit der Stimme und die grössere Feinheit und Schattirung des Ausdrucks in Betracht kommt.

Dergleichen Kritiken über künstlerische Darstellung sind natürlich zunächst für den ausführenden Künstler berechnet; das grössere Publikum wird dabei ziemlich gleichgültig bleiben, ausser wenn ein Urtheil über eine neue Darstellung oder einen neu auftretenden Künstler zu vernehmen ist. Seltsamer Weise aber pflegen sich viele Kritiken von Concerten und Opern fast ausschliesslich mit dergleichen Bemerkungen über die Ausführung einzelner Stücke zu beschäftigen, und gerathen daher oft in den Fehler, entweder das lesende Publikum zu langweilen oder sich in steten Belobungen zu ergehen, welches letztere am Ende doch das Beste ist, denn die Künstler fühlen sich dadurch aufgemuntert und das Publikum wird auf die Vorzüge des Vortrags aufmerksam gemacht. Misslicher wenigstens ist es mit dem Tadel. Auf die Fehler wird eine gute Direction schon von selbst aufmerksam sein und sie rügen oder zu verbessern suchen und ungenügende Leistungen finden in dem fortdauernden Mangel an Beifall ihr niederbeugendes Urtheil. Der Hinzutritt des öffentlichen Tadels aber hat in der Regel etwas ungemein Herbes für die ehrempfindliche Seele des Künstlers und ist mehr dann am Platze, wenn dadurch Dreistigkeit und Anmaassung zurückgewiesen zu werden verdient, während er in vielen Fällen nutzlos, in anderen kränkend und fast immer genussstörend ist. Was hilft es, der Concertsängerin A. noch so oft anzudeuten: ihre Stimme habe nicht genug Metall, es fehle in den höheren Tönen Reinheit und in den Rouladen Sicherheit, wenn diese Mängel nun einmal in ihrem Organ liegen und kaum zu beseitigen sind? Die Sängerin fühlt sich nur entmuthigt und dem Publikum wird für die übrigen Concerte die Freude verstört, denn die Zuhörer werden nun fortan mehr jene Unvollkommenheit herausfinden und selbst die Vorzüge einer übrigens angenehmen Stimme überhören oder vergessen.

So viel sei gesagt, um anzudeuten, dass Kritiken dieser Art wenig günstigen Erfolg zu haben pflegen, ohne behaupten zu wollen, dass sie unter allen Umständen unnütz seien. Es giebt aber noch eine andere Kritik, die wir oben die ästhetische nannten und welche uns am geeignetsten zu sein scheint, das Publikum zu belehren, zu bilden und seinen Genuss an musikalischen Kunstwerken zu erhöhen. Diese Kritik wird für diejenigen bestimmt sein, welche warme Liebe zur Kunst und dabei einige Kenntnisse ihrer Werke, vielleicht auch Fertigkeit in der Ausübung selbst, besitzen oder zu erlangen streben. Sie kann daher in die eigentgentlich kunstgelehrte Sphäre und die specielle Technik nicht tiefer eingehen und muss sich mehr innerhalb derjenigen Gränzen halten, welche das Kunstgefühl eines jeden Gebildeten und das allgemein Ansprechende umschliessen.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Hamburg. Der Prof. und Musikdirector Ferd. Kahlers aus Köln wird am 21. März ein historisches Concert im Apollosaal veranstalten, in welchem er eine Entwickelung der gesammten Musik in ihrem Fortschreiten von den ersten Anfängen bis zur Ausbildung, in welcher sie bei Haydn erscheint, Alles in der Kürze, die die Beschränkung eines Abends möglich macht, vorführen wird. Die graue alte Zeit wird der Concertgeber durch einen kurzen Vortrag beleuchten, dann folgen Harmonieproben aus dem 10ten und 11ten Jahrhundert, das Mittelalter aber schon durch Lieder der Minnesänger und die folgenden Jahrhunderte durch Vorführung der für die Zeit jedesmal besonders charakteristischen Compositionen.

Wien. Statt einer „Regimentstochter" haben wir die Tochter eines Bataillons in Wirklichkeit und dem Namen nach. Der Oberlieutenant Speltini, der bei Sonna fiel, hinterliess ein Mädchen von 5 und 6 Jahren. Das Feldjäger-Bataillon, dem er angehört hatte, adoptirte sie vor Kurzem feierlich und förmlich als Tochter des Bataillons und sorgt für ihre Erziehung, natürlich nicht für das Fässchen und die Trommel wie in der Oper.

— Johann Strauss verlässt uns zur Fastenzeit und geht nach London. Wie weit ist es mit uns gekommen, wenn Strauss Zaubergeige keine Erheiterung und Zuspruch findet.

Frankfurt a. M. Die Geschwister Neruda gaben hier Concerte und erwarben sich wie überall Anerkennung und Beifall. Im letzten der 10 Concerte des Museums lassen sich die kleinen Künstlerinnen wieder hören und wird die kleine Wilhelme das Tremolo von Bériot und les Arpèges von J. Lee spielen, während

Amalie die beliebte Fantasie von Voss über Zampa et Fra Diavolo vortragen wird.

Stutgart. Leider bestätigt sich der Abgang der Mad. Palm-Spatzer von unserer Bühne. Einen Ersatz scheint uns Mad. Henriette Moritz geb. Stöckel zu bieten, welche sich in den Zwischenacten hören liess. Mit einer ausgezeichnet schönen Sopranstimme, gediegener musikalischer Ausbildung verbindet die Künstlerin ein sehr einnehmendes Aeussere. Bewunderung erregte noch ihr ausgezeichnet geschmackvolles Spiel einer Thalbergschen Klavier-Phantasie.

Paris. In aller Kürze theile ich Ihnen einige Neuigkeiten mit, und behalte mir vor, mein Versprechen gelegentlich später in seinem ganzen Umfange zu erfüllen. Man ist hier in den musikalischen Kreisen nicht wenig gespannt auf Meyerbeer's „Propheten". Schon seit Jahr und Tag wird über dieses Werk gesprochen und geschrieben, und so die Erwartung aufs Uebermässigste geschraubt. Nur die Genialität eines Meyerbeer darf wohl nach so vielem vorhergegangenen Geschrei auf einen entsprechenden Erfolg rechnen. Auch von der dem Werke vorhergehenden Ouverture wird viel Rühmendes erzählt und in Anbetracht dessen, was der Componist in den Ouverturen zum „Feldlager" und „Struensee" geleistet hat, darf man wohl mit Recht auf eine interessante Arbeit hoffen. — Die Alboni ist seit ihrem Auftreten in der „Gazza ladra" in ein neues Stadium der Vergötterung von Seiten des Pariser Publikums getreten. Bis dahin staunte man nur ihre Gesangskunst an; jetzt hat man auch ihr darstellerisches Talent bewundern gelernt. Ich war bisher noch nicht so glücklich, sie in dieser Rolle zu sehen, doch hörte ich sie am vorigen Mittwoch in einem Concerte der grossen Oper, worin das Stabat mater von Rossini ausgeführt wurde. Ihre Stimme hat nichts von der Frische und Kraft verloren, wodurch sie in Berlin Bewunderung erregte, wohl aber an Beweglichkeit und dramatischer Nüancirung gewonnen. — Therese Milanollo liess sich in demselben Concerte in mehreren beliebten Pièçen hören und erndtete einen fabelhaften Beifall. — Der Opéra comique steht ein sehr empfindlicher Verlust bevor, indem der Orchester-Director Hr. Labarre dieselbe verlässt. Hr. Tilmant wird ihn ersetzen. — Die musikalischen Künstler von Paris haben mit einer seltenen Einstimmigkeit beschlossen, dem hingeschiedenen Habeneck ein seinen grossen Verdiensten um Kunst und Künstler würdiges Denkmal zu setzen. Die von ihm gegründete Société des Concerts, der es vor Allem obliegen sollte, sich recht bedeutend bei diesem Werke der Pietät zu betheiligen, ist durch einen von Habeneck selbst eingebrachten Peragraphen ihrer Statuten verhindert, dies so wirksam zu thun, als sie es ohne denselben gekonnt hätte. Der Verewigte, von dem Grundsatze ausgehend, dass eine solche Gesellschaft einzig nur das Kunstziel im Auge haben müsse, wollte nicht, dass dieselbe jemals eines andern Zweckes wegen zusammentrete, und namentlich weder zur Unterstützung ihrer Mitglieeer, noch bei Todesfällen unter denselben Musik-Aufführungen veranstalte. Es darf mithin nach den Statuten auch kein Concert zum Besten des Habeneckschen Monuments gegeben worden. Indessen wird die Gesellschaft reichlich aus ihren Fonds beisteuern, wobei es den einzelnen Mitgliedern immer noch frei steht, privatim das Ibrige zu thun. — Onslow ist auch wieder zurückgekehrt. Er hat mehrere neue Quartette mitgebracht, die bei Brandus & Comp. erscheinen werden. — Der Jahrestag des 24. Februars wurde in der Eglise de la Madelaine aufs feierlichste begangen. Der Gottesdienst begann um 10 Uhr. Orchester und Chor der Société des Concerts hatte sich bei dem musikalischen Theil der Feier betheiligt. Es wurde der Trauermarsch von Beethoven, das Dies irae aus dem Requiem von Cherubini und das Lacrimosa und de profundis aus dem Requiem von Mozart ausgeführt. Nach den Trauergesängen folgte das Te deum und die Hymne Urbe beata von Le Sueur, und zum Schluss das Salvum fac republicam, das Auber eigens für diese Feier instrumentirt hat. Die Musik wurde von Hrn. Girard, dem würdigen Nachfolger Habeneck's, dirigirt. Während der kirchlichen Ceremonie spielte ein Orchester von Blaseinstrumenten am Fusse der Julisäule abwechselnd Trauermusiken und Nationallieder. — Am 9. März gab Prudent, unterstützt von Mlle. Poinsot und dem Orchester der Opéra comique im Pleyel'schen Saale ein Concert, worin er mehrere neue Compositionen seiner Arbeit vortrug, und zwar ausser mehreren Salonpiecen eine grosse Concert-Symphonie, aus einem Allegro, Adagio und Rondo bestehend. Wenn auch ohne tieferen Werth, ist die Arbeit doch äusserst effectvoll und namentlich dankbar für den Concertspieler. Unter den Salonpiecen zeichnete sich eine Fantasie über Themata's aus den Hugenotten aus. — Der berühmte Violoncellist Jacques Offenbach, der über ein Jahr auf Reisen war, ist wieder zurückgekehrt. Er bringt eine neue Oper mit, die er der Opera comique zur Aufführung übergeben hat. In einigen unserer ersten Salons hat er sich mit dem entschiedensten Beifall hören lassen, namentlich bei der Fürstin von Belgiojoso, wo er auf allgemeines Begehren mehrere Compositionen wiederholen musste. Auch bei dem für die Armen des 1. Arondissements von den Italienern veranstalteten Concert hat er sich stark betheiligt. — Das wäre so ungefähr, was ich Ihnen im Augenblick Interessantes mitzutheilen hätte. In einigen Wochen werde ich Ihnen einen weiteren Bericht senden, und hoffe ihn dann weniger mager, als den heutigen ausstatten zu können. *F. P...r.*

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Neue Musikalien
im Verlage von Friedrich Hofmeister in Leipzig.

Kunze, Op. 74. Holtzendorf-Marsch f. Pfte. 5 ngr.

Labitzky, Op. 156. Die Grenzboten. Walzer f. Pfte. zweihändig 15 ngr. vierhändig 20 ngr. im leichten Arrangement 10 ngr. für Orchester 1 thlr. 15 ngr.

— —, Op. 157. Frischer Muth, 3 Polka f. Pfte. zweihändig 12½ ngr. vierhändig 17½ ngr. im leichten Arrangement 10 ngr. f. Violine m. Begl. d. Pfte. 15 ngr. f. Orchester 1 thlr. 25 ngr.

Marschner, Op. 121. Andante espressivo du 3me Trio p. Pfte. arr. à 4 mains p. H. Enke. 17½ ngr.

— —, Op. 139. 6 vierstimmige Lieder und Gesänge f. Männerstimmen. 1 thlr. 5 ngr.

Tedesco, Op 23. Souvenir du Bohème. Air national varié pour Pfte. 15 ngr.

— —, Op. 28. Grande Valse brillante p. Pfte. 22½ ngr.

Ferner in neuen Auflagen:

Kessler, Op. 35. Etrennes. Nouv. Suite de Valses p. Pfte. 20 ngr.

— —, Op. 36. Mazure et Valse p. Pfte. 5 ngr.

— —, Op. 37. 21 petites Cadences p. Pfte. 10 ngr.

— —, Op. 38. 3 Pensées fugitives p. Pfte. 15 ngr.

— —, Op. 39. Romance et Etude de Concert p. Pfte. 20 ngr.

Schneider (Fr.), Das Weltgericht. Oratorium. Klavierauszug. 6 thlr.

NEUE MUSIKALIEN
im Verlage
von **C. F. Peters, Bureau de Musique,** in Leipzig.
Durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen.

Thlr. Ngr.

Bauck, C., 78 kurze Singübungen in einfachen nach der Folge der Intervalle geordneten Melodien. Op. 64. Livr. I. 1 —
- II. 1 —

Becker, J., 3 zweistimmige Canzonetten für 2 Frauenstimmen, oder eine Frauen- und eine Männerstimme mit Begleitung des Pfte. Op. 40.
No. 1. An Italien ... — 10
- 2. Nachts im Kahne ... — 7½
- 3. Der Finken Gruss ... — 7½

— —, 3 Venezianische Gondellieder für eine Singstimme mit Pfte. Op. 41 ... — 15

Hauptmann, M., Gretchen vor dem Bilde der Mater dolorosa, aus Goethe's Faust. Gesang mit Begleitung des Pianoforte. Op. 3. Neue Auflage ... — 10

Händel, G. F., 6 Ouverturen nach der Partitur für die Orgel oder das Pedal-Pfte. übertragen.
No. 4. Ouverture zu Messias ... — 7½
- 5. - - Esther ... — 12½
- 6. - - Saul ... — 20

Hennig, Ch., 3 Polkas faciles et brillantes pour le Piano. Op. 19 ... — 15

Kalliwoda, J. W., Ouverture de l'Opéra „Blanda" arrangée p. Piano à 2 mains. E ... — 15

Keller, C., Auswanderer. 4 Lieder mit Begleitung des Pfte. Op. 61.
No. 1. Auswanderers-Klage für Sopran oder Tenor ... — 5
- 2. Erinnerung für Bariton od. Alt ... — 5
- 3. Der auswandernde Schneider für Bariton od. Bass — 10
- 4. Die Colonisten. Ein- oder zweistimmig zu singen. Sopran oder Tenor ... — 5

Lipinski, Ch., Fantaisie sur des Airs Napolitains nationaux p. le Violon avec acc. de Piano D. Op. 31 ... 1 —

Rode, P., 6 Duos p. 2 Violons. Edition nouvelle, revue et corrigée. Livr. I. 3 Duos ... 1 5
- II. 3 - ... 1 5

Skraup, F., Trio facile pour Piano, Violon ou Flûte et Violoncelle G. Op 30 ... 1 20

Voss, Ch., La Pluie de Perles. Fantaisie-Etude pour le Piano. Op. 95 ... — 20

— —, Wiederhall. 2me Nocturne arrangé p. Piano à 4 mains Op. 81 ... — 12½

— —, La Sentimentale. Cantilène arrangé p. Piano à 4 mains. Op. 83 ... — 12½

Walch, Pièces d'Harmonie p. Musique militaire. Livr. 32.. 3 10

Novaliste No. 3.
von **B. Schott's Söhnen** in Mainz.

Burgmüller, Fréd., La Villageoise allemande. Valse (mit farb. Vignette). 15 sgr.

Duvernoy, J. B., Mon coeur. Polka favorite. 5 sgr.

Goria, A., Grande Etude d'expression. Op. 39. 17½ sgr.

— —, Adelaide de Beethoven, transcrite. Op. 46. 15 sgr.

Hamm, J. M., Trauer-Marsch auf Marie Milanollo, mit deren Portrait geziert. 10 sgr.

Strauss, Jos., Favorit-Tänze:
No. 3. Der goldene Sporn. 6 Mazurkas. 7½ sgr.
- 4. Eilpost-Polka. 7½ sgr.
- 5. Helena-Polka. 7½ sgr.
- 6. Sidonie-Polka. 7½ sgr.
- 7. Blumenseufzer-Polka. 7½ sgr.

Pauer, E., Auf der Wahlstatt. Lied f. Bass oder Alt. Op. 24. No. 2. 7½ sgr.

— —, Du bist so still, von Geibel, f. Sopran oder Tenor. Op. 26. No. 1. 5 sgr.

— —, Mägdleins Klage, von Hoffmann von Fallersleben, f. Sopran od. Tenor. Op. 26 No. 2. 7½ sgr.

— —, Wiederfinden, von Herlossohn, f. Sopran oder Tenor. Op. 26. No. 3. 7½ sgr.

Amand, E., C'est toi, Mélodie. Lyre française No. 328. 5 sgr.

Clapisson, L., L'écho de la clairière. Chanson. Lyre française No. 330. 7½ sgr.

— —, Mon lit. Chanson. Lyre française No. 332. 7½ sgr.

— —, Les fleurs de l'an dernier. Lyre française No 333. 5 sgr.

— —, Gibby, la cornemuse (der Sackpfeifer). Kleiner Klav.-Ausz. 4 thlr.

— —, id. einzeln: No. 1. Couplets (Bariton) 7½ sgr. No. 2. Duo (Sopran u. Bass) 12½ sgr. No. 3. Duo (Sopran u. Tenor) 20 sgr. No. 4. Romance (Tenor) 10 sgr. No. 5. Vocalise (Tenor) 5 sgr. No. 6. Air (Bass) 15 sgr. No. 7. Duo (Tenor und Bass) 20 sgr. No. 7. bis: Chant de guerre 7½ sgr. No. 8. Trio (2 Tenor u. Bass) 20 sgr. No. 9 Air (Sopran) 12½ sgr. No. 10. Grand Air (Tenor) 15 sgr. No. 11. Duo (Sopran u. Tenor) 12½ sgr.

Neue Musikalien
im Verlage von **C. A. Klemm** in Leipzig.

Thlr. Ngr.

Beethoven, L. van, Op. 60. 4me Sinfonie arr. pour 2 Pianos à 8 mains ... 2 25

Brunner, C. T., Op. 12. Klänge für Kinder für Pianofte. Heft I. (2te Auflage.) ... — 15

Dietrich, A., Robert Blum's Tod für 4stimmigen Männergesang. Part. u. Stimmen ... — 7½

Felix, C., Sänger-Marsch f. Pfte. (Lieblingsstücke Lpzgr. No. 11.) ... — 5

Guth, Ed., Rob. Blum's letzter Gang in Brigittenau. Trauer-Marsch f. Pfte ... — 15

Moscheles, J., Op. 64. Rondeau brillant pour Pfte. à 4 mains (Zweite Auflage.) ... — 25

Weiss, Charles, Op. 1. 3 grandes Etudes pour Pfte. No. 1. 2. 3 ... 1 5

— —, Op. 2. Marche guerrière p. Pfte ... — 15

Portrait von **J. Moscheles,** lith. { weiss ... — 15
{ chines ... — 20

Im Verlag der Unterzeichneten ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

ATHALIA,

Trauerspiel von Racine,

Musik von

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Partitur 10 Thlr. — **Singstimmen** complett 2 Thlr. (Chorstimmen, Sopran, Alt, Tenor, Bass à 10 Ngr.) — **Orchesterstimmen** complett 9 Thlr. — Vollständiger **Klavierauszug** 5 Thlr. — **Ouverture** für Orchester in Stimmen 2½ Thlr. — Dieselben für das Pianoforte zu 4 Händen 25 Ngr. zu 2 Händen 15 Ngr. — **Kriegsmarsch** der Priester f. d. Pfte. zu 4 Händen 10 Ngr., zu 2 Händen 7½ Ngr. — **Text** des Gesanges 1 Ngr. (100 St. 3 Thlr. — **Zwischenreden** (Verbindungsgedicht zum Behuf der Concertaufführungen, von Eduard Devrient) 10 Ngr.

Nächstens erscheinen die Ouverturen in Partitur, und die Klavier-Auszüge des ganzen Werkes zu 2 und 4 Händen.

Leipzig, im Februar 1849. **Breitkopf & Härtel.**

Eine Musik-Beilage zum Artikel von Aloys Fuchs in No. 10. gehörig.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 12. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 21. März 1849.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:	Briefe und Pakete	Preis des Abonnements:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes. Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr. Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.	werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben: Ed. Bote & G. Bock in Berlin erbeten.	Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock. Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Christus der Friedensbote. — Recensionen. — Berlin (Musikalische Revue). — Correspondenz (Prenzlau). — Feuilleton (In wie fern ist die Analyse eines musikal. Kunstwerks dem Genusse desselben förderlich od. nachtheilig? u. Nachlass ungedr. Werke v. J. Becher. — Nachrichten.

Christus der Friedensbote, Oratorium componirt von Emil Naumann.

Zum ersten Male aufgeführt in Dresden, am 23. Decbr. 1848.

Man mag über die Zeitgemässheit und Erspriesslichkeit der Gattung an sich für die Gegenwart sehr verschiedener Ansicht sein, darin doch wird Einstimmigkeit herrschen, dass es von einem ehrenwerthen, auf wahrhaft Künstlerisches gerichteten Streben zeuge, wenn ein junges Talent, trotz der geringen Aussichten auf Erfolg bei Publikum und — banaler Kritik, seine Kraft gerade auf diesem Gebiete prüft, statt sie lediglich auf Salonliederchen, sogenannte Fantasien oder ähnliche derartige Opera (?) zu verschwenden, bei denen heut zu Tage das Auffinden eines pikanten Titels eigentlich das Schwierigste ist. So lange jüngeren, unberühmten Componisten die Möglichkeit einer Aufführung ihrer grösseren Compositionen wie bisher in neun und neunzig Fällen unter hundert entzogen bleibt, gehört eine nicht geringe und jedenfalls achtungswerthe Selbstverleugnung zum Schaffen derartiger Werke bei der Ueberzeugung, dass diese Früchte jahrelangen Fleisses und angestrengter Thätigkeit vielleicht für immer im unheimlich dunkeln Schoosse des Schreibtisches verborgen bleiben. Das sollte man billig bedenken und schon die Gesinnung ehren, das ernste Wollen freundlich anerkennen. Das junge Talent bedarf der Aufmunterung, soll es nicht verkümmern, und wenn es an solche Werke sich wagt, kann ihm die Art von Aufmunterung schwerlich genügen, die es etwa in sentimentalen Theezirkeln von blasirten Mäcenaten und Mäcenatinnen für hohles, nichtssagendes Tongeklingel empfängt!

Der junge Componist, von dem wir hier reden, ist der Auserwählten Einer, denn er hat das Glück gehabt, sein grosses Erstlingswerk durch treffliche Kräfte mit Liebe zur Ausführung gebracht zu sehen — ja, was noch mehr, es hat auf höheres Verlangen eine zweite Aufführung desselben (am 5. Febr. d. J.) ebenfalls im Dresdener Hoftheater stattgefunden und daraus mag wohl die Folgerung gezogen werden, dass das Werk selbst seinen unbestreitbaren musikalischen Werth hat und noch viel Tüchtiges für die Zukunft verheisst. Diese Folgerung haben wir nach mehrmaligem Anhören des Werkes und genauer Durchsicht der Partitur als wohlbegründet anzuerkennen und so mag es uns gestattet sein, etwas näher auf das Werk, wenn auch nur vom allgemeinen Standpunkte aus, einzugehen.

Ob es ein Glück, der Erbe eines berühmten Namens zu sein? — Ein zweifelhaftes unbedingt. Denn selten nur vererbt sich Genie und Talent, und man wird häufig in der That ungerecht, indem man unwillkührlich die wohlberechtigten Anforderungen, die man an die Leistungen des Vorgängers stellen durfte, nun auch als unbedingten Maassstab an die Leistungen des spätern Trägers solchen Namens legt. Unser Componist ist der Enkel des berühmten, von Vielen freilich nur noch dem Namen nach gekannten Sächsischen Kapellmeisters Gottlieb Naumann, und der Componist mag diesem Umstande, zum Theil wenigstens, das Factum der hiesigen Aufführung verdanken. Verdiente sein Werk dieselbe auch ohne jenen Bezug: ob's ihm so leicht damit gelungen wäre? Das ist eine Frage, die sich unter den obwaltenden Verhältnissen unbedingt verneinen lässt.

Sehen wir uns nun zunächst den Text an. Er ist nach Worten der h. Schrift von einem berühmten Theologen zusammengestellt, aber er leidet an grossen Mängeln und bietet, musikalisch betrachtet, der Composition gar manche erhebliche Schwierigkeiten. Händel's Messias ist mehr oder minder bewusst stets das Prototyp für alle Texte, die das Leben des Erlösers behandeln, und die Form bildet sich mehr oder minder fast unwillkührlich der der alten Passionen nach, wie sie J. S. Bach namentlich in breitester Voll-

endung gegeben. Das dramatische Element lässt sich im Oratorium nun einmal nicht entbehren, wofür von Händel bis auf die neueste Zeit die ganze Gattung spricht, und es kommt nur darauf an, dass der Textverfasser — Dichter kann man diese Herren nicht allemal nennen — sich dieser Forderung ohne Rückhalt füge und nicht durch die falsche, schon in älterer Zeit (durch die Idee der geistlichen Spiele und ihrer Reinheit) widerlegte Ansicht, als widerspreche die dramatische Form dem heiligen Inhalt oder profanire denselben wohl gar, beirren und einzwängen lasse. Letzteres ist bei „Christus der Friedensbote" in der That geschehen. An einzelnen Stellen erhebt sich der Text zu wirklich dramatischer Haltung, die sich überdies durch die persönliche Einführung des Christus als unumgänglich herausstellt, und gestattet somit dem Componisten frische, freie Entfaltung der äussern und innern musikalischen Mittel. Zumeist aber verschwimmt der Text in einer, mit recht gelungenen, feingefühlten, von lyrischen Stellen durchwebten, breiten Epik, die durch eine, man möchte sagen: subjectiv-sentimental gefärbte Umgestaltung und theilweise Modernisirung des kräftigen Bibelworts ermattend wirkt, den voll lebendigen Eindruck abschwächt und in der fast willkührlichen, wenn auch fein gedachten, rein äusserlichen cantatenmässigen Eintheilung in Recitativ, Chor u. s. w. das Interesse ermattet, auch den Componisten mit beinahe unabweisbarer Nothwendigkeit auf ein, wenn immerhin interessantes Versenken in die formelle Herausbildung hinführt, welche lebendigster, innerlichster Entwickelung keineswegs günstig ist.

Der Text (in grossentheils leicht rhythmisirter Prosa) beginnt mit Andeutung des geistlichen Zustandes vor der Erscheinung Christi, wie die Propheten ihn schildern, und giebt den einzelnen, oft sehr lose aneinander gereihten Scenen aus dem Leben des Erlösers, mit möglichster Berücksichtigung seines Amtes als „Friedensbote", bis zu seiner Auferstehung (der erste Theil schliesst praktisch wirksam mit dem Einzuge in Jerusalem ab), woran sich dann in kurzer Andeutung noch die Missionsthätigkeit der Jünger an der Verbreitung des Christenthums schliesst. Die Auswahl der Scenen mag insofern eine günstige genannt werden, als sie fast nur bisher nicht Componirtes darbietet, was übrigens um so leichter war, da der Verfasser das Materiell-historische beinahe durchweg beseitigte, an seine Stelle die subjectiv-gläubige Betrachtung und geistliche Intuition setzend. Daher denn auch die oftmalige, keineswegs der klaren Auffassung günstige Vermischung der Gegenwart mit der Vergangenheit, selbst der geschichtlichen mit den ideellen Personen, der christlich-gläubigen Gemeinde, die sich in subjectiven Buss- oder Dankbetrachtungen ergeht, ohne scharf und entschieden (wie z. B. durch die Choräle in den Bach'schen Passionen) der Gesammthandlung gegenüber zu treten, sonach persönlich handelnd wirklich einzugreifen und dadurch die nothwendige dramatische Haltung des Ganzen abzurunden, zu beleben und in sich zu concentriren. Der gesammte Text ist überwiegend mystisch-didactisch und drängt in dieser seiner Beschaulichkeit, wie schon angedeutet, vorzugsweise auf Cultivirung der musikalischen Form, da der Kreis seiner lyrischen Ideen ein nur beschränkter, dramatisches Leben fast ganz ausschliessender ist.

Dem Componisten darf nachgerühmt werden, dass er diesen Beschränkungen sich nach Möglichkeit glücklich entwunden, sich auf einen freieren, viel klareren künstlerischen Standpunkt gestellt und nach Möglichkeit durch frische, dramatisch gefärbte Gegensätze angeknüpft hat gegen die sonst unvermeidliche epische Monotonie, wenn sich auch hier und da ein Ueberwiegen der Form auf Kosten der Idee kundgiebt. Der Text, wie das jugendliche Alter des Componisten und die Idee des Oratoriums mussten dazu wohl verführen, und es verdient bei Berücksichtigung all dieser Potenzen rühmliche Anerkennung, dass des Tondichters Talent und Tact ihn vor dem wirklichen Uebermaass noch so glücklich bewahrt hat. Nur ein Chor (No. 23) ist uns absolut zu lang erschienen. In allen übrigen Nummern offenbart sich ein rechtes Maasshalten neben einer glücklichen Abrundung und Geschlossenheit der Form, die ebenso von Talent wie von gründlichem Studium zeugt. Und letzteres hat sich nicht blos auf die Technik in Behandlung der verschiedensten contrapunctischen Formen, die wir allseitig als eine ganz tüchtige anzuerkennen haben, sondern auch auf die Aesthetik gerichtet, was man seltener nur sagen kann von jüngern (und leider auch älteren) Componisten, die sich mit Ernst dem Studium der strengeren Form ergeben, weshalb wir denn auch auf diesem Gebiete der musikalischen Rechenexempel so viele haben, die von durchgeistigter Idee nichts in sich spüren lassen und dadurch dem Laien jene systematische und stereotype Verachtung der strengeren Kunstform eingeimpft haben, die so unendlich viel zur allgemeinen musikalischen Verflachung beigetragen.

Die Gelegenheit, in den verschiedensten Formen des Solo- und Chorstyls (Recitativ, Arie, Duett, Quartett, Männer-, Frauen-, gemischter Chor, Doppelchor, den mannigfachen Fugenformen u. s. w.) die unerlässliche Gewandtheit zu bethätigen, hat der junge Componist sich nicht entgehen lassen, und wir müssen zugestehen, dass es nur dadurch möglich war, die mehrfach hervortretende Monotonie des Textes minder fühlbar zu machen. Es wird dies aber, wenn auch ein anerkennenswerthes, doch immer nur ein untergeordnetes Verdienst bleiben; denn derartige Gewandtheit fordern wir unbedingt und mit Recht von Jedem, der mit einem solchen Werke in die Oeffentlichkeit heraustritt.

Als ein unleugbares Zeichen wirklichen Talents und darum bei Weitem höher zu achten, ist die unverschrobene Natürlichkeit, die sich fern von allem Gesuchten oder gar Barocken im ganzen Werke kund giebt. Es ist Gesundheit und Frische in dieser Musik, weder durch allerneuesten Hyperromanticismus, noch durch zopfige Pedanterie erstickt. Die Melodieenerfindung ist angemessen charakteristisch, wenn wir sie auch für einzelne Nummern noch musikalisch gewichtiger und tiefer wünschen möchten und in dieser Beziehung dem Componisten äusserste Strenge gegen sich selbst um der Kunst willen anempfehlen möchten. Er legt oft genug an den Tag, dass er Bedeutenderes zu geben vermöge; da soll man aber Unbedeutenderes in einem derartigen Werke gar nicht geben, wenn auch vielleicht gerade dies, weil allgemeiner zugänglich, zumeist und zuerst bei der Masse Beifall findet. Auch an Melodieenreichthum mangelt es Hrn. Naumann nicht, der sich stets in sangbar gefälliger Cantilene, nicht nur in einseitiger Declamatorik, offenbart, so dass ihm das Ausscheiden des Unbedeutenden um so leichter werden wird. Dass man auch die Behandlung der einzelnen Stimmgattungen im Solo wie im Chore als eine angemessene, nicht übertriebene und forcirte bezeichnen muss, zeugt von gut geleitetem Studium; denn was unsere modernen Componisten häufig den Singstimmen zumuthen, „weil's Beethoven und hie und da Mozart auch gethan" (d. h. eigentlich, weil sie nichts vom Gesange verstehen), das ist ja bekannt genug. Nur an einzelnen Stellen, z. B. gleich im ersten Chore, machen sich unbequem hohe Lagen für die Einsätze des Sopran und Tenor bemerklich, die freilich nicht unausführbar sind, aber bei minder tüchtigem Personal die gelungene Ausführung in Frage stellen können. Die Harmonirung ist geschickt, interessant und wirksam angelegt; ein unserer Ansicht nach zu oftmaliger Gebrauch des Orgelpunctes für die Steigerung des Affects lässt sich gewiss, damit er nicht zur Manier werde, eben so leicht beseitigen, als eine gewisse Vorliebe des Componisten für durch Vorhalt verzögerte Schlussfälle in der Melodie, die leicht den Charakter des weichlich Sentimentalen annimmt. Ueber die Gewandtheit in den schwierigern technischen Formen, wie über die glückliche Abrun-

dung der einzelnen Nummern haben wir uns schon ausgesprochen. Nur in der Introduction zur Ouverture haben wir nicht die volle, in sich geschlossene Einheit zu finden vermocht, und in einzelnen Stellen andrer Nummern hat der Componist in dem an sich löblichen Streben nach musikalischer Vorbereitung der Situation etwas zu viel gethan. Es handelt sich dabei vielleicht nur um 4, 6, höchstens 8 Tacte; aber Künstler wissen, was solche anscheinende Kleinigkeit oft bedeutet. Was die Instrumentirung anlangt, so ist sie fleissig, sauber und mit weiser Mässigung ohne Ueberladung gemacht und verfehlt ihre Wirkung nicht, da sie, ohne die Gesangpartie wesentlich zu beeinträchtigen, eine gewisse Selbstständigkeit verspricht. Indess ist dies gerade der Punkt, der jungen Componisten grosse Schwierigkeiten bietet. Der sorgsamste Unterricht, das fleissigste Partiturenstudium vermag hier die lebendige Erfahrung, die erst allmählig zu gewinnende Praxis nicht zu ersetzen. Dass Hr. Naumann diese beide Factoren sich vollständig aneignen werde, dafür bürgt das ausgesprochene Streben nach Individualisirung in der Instrumentation und die verständige und rücksichtsvolle Gesammtbehandlung derselben, die das Talent nicht verkennen lässt. Die Vorliebe für eine reichere Orchestration der Recitative, namentlich auch mit vorzugsweiser Benutzung der Bläser, die wohl eine Orgelbegleitung repräsentiren sollen, halten wir für eine gefährliche, wenn nicht besondere Motive sie ausnahmsweise bedingen, weil sie den freien Fluss der recitativischen Declamation, dem Sänger unwillkommene Fesseln anlegt und den recitativischen Verbindungen ein unverhältnissmässig grösseres Gewicht zutheilt, als ihnen im Zusammenhange gebührt, somit aber auch den eigenthümlichen Charakter des Recitativs mit dem des Arioso vermischt, während doch beide gesondert ihre volle Berücksichtigung und Bedeutung haben. Wir geben das auch Hrn. Naumann zur Erwägung anheim.

Es zeugt von offenbarstem Verkennen der künstlerischen Entwickelung, wenn man von einem jungen Künstler, der eben erst seine Lehrjahre beendet, kaum die Wanderjahre angetreten hat, das fordert, was man eigenthümlichen Styl im höhern Sinne nennt. Das bekannte Wort: *le style c'est l'homme* findet auch hier seine Anwendung. Und wie erst reichste Lebens- und Kunsterfahrung den wahren Charakter des Menschen und des Künstlers vollendet, so vermag auch aus dem fest in sich geschlossenen Charakter heraus erst der Styl sich zu bilden; entgegengesetzten Falls könnte wohl von Manier, aber nicht von Styl die Rede sein. Auch unser Componist hat in diesem Sinne noch keinen Styl, glücklicherweise indess auch keine Manier. Aber wir sind der Ansicht, dass es ihm gelingen werde, sich einen Styl zu bilden, und wir meinen, das sei auch schon Etwas und eben kein geringfügiges Etwas. Denn es gab und giebt eine Unzahl von Componisten, die es in ihrem Leben zu keinem Styl, trotz Op. 100. oder gar 800., gebracht haben, noch bringen werden. Hr. Naumann lässt in seinem Werke deutlich seine grossen Vorbilder erkennen und das sind entschieden Händel, J. S. Bach und zuweilen — Mendelssohn. Aber dieser Umstand giebt nicht etwa eine frohe Beute für gewisse Reminiscenzenjäger dergleichen direct nachzuweisen, möchte wirklich schwer halten; er hat vielmehr diese Vorbilder *in succum et sanguinem* vertirt und so tritt er keineswegs als flacher, ärmlicher Nachahmer auf, sondern die Form, die Behandlung erinnert den verständigen Zuhörer bisweilen unwillkührlich eben an jene Meister, während das bekanntlich ja einen selbstständigen Inhalt durchaus nicht ausschliesst.

Wir wünschten, das Werk in Rede läge gedruckt vor, dann könnten und würden wir unser Urtheil in seinen einzelnen Behauptungen durch Citate belegen können. Das ist nun freilich nicht thunlich; aber um so mehr haben wir es für Pflicht gehalten, auf ein junges, vielverheissendes Talent aufmerksam zu machen, dem wir nur emsiges Fortschreiten auf der betretenen Bahn, echte Selbstverleugnung und strenge Selbstkritik wünschen. Sein erster glücklicher Erfolg wird dann nicht sein letzter gewesen sein.

Die Aufführung — um ihrer noch mit zwei Worten zu gedenken — war eine wohlgelungene. Die Solopartien hatten die Damen Wagner und Schwarzbach, die Hrn. Tichatschek, Mitterwurzer und Lindemann übernommen. Bei der ersten Aufführung im Königl Hoftheater wirkten ausser unserer Kapelle und dem Theaterchor noch einige hiesige Gesangvereine in der Mehrzahl ihrer Mitglieder zur Verstärkung des Chors mit. Die Aufnahme Seitens des Publikums war eine freundlich ermunternde.

Dr. J. Schladebach.

Recensionen.

Instrumentalmusik.

Sonaten und Etüdenschau.

(Fortsetzung.)

J. Küffner, 50 Etudes methodiques pour deux Violons (pour servir d'introduction aux Etudes de Fiorillo, Kreutzer etc.). Op. 316. Mayence, chez les fils de B. Schott.

Wir finden hier eine Sammlung Uebungsstücke für den allerersten Unterricht im Violinspiel, und der Componist füllt damit eine recht wesentliche Lücke aus. Die Folgereihe dieser Uebungen ist ganz zweckmässig und nächst den gewöhnlichen Stricharten ist auch besondere Rücksicht auf die am meisten vorkommenden Tacteintheilungen genommen. Für Kinder, überhaupt für die Periode, wo der Schüler mit den allerersten Elementen in der Violinschule bekannt geworden ist, wüssten wir kaum etwas Passenderes an Uebungsstücken vorzuschlagen, um so mehr, da ihre Anzahl vollkommen genügend ist, demselben die nöthige Festigkeit zu weiterem Fortschreiten zu geben.

J. J. F. Dotzauer, Praktische Schule des Violoncellspiels in 4 Cahier. Oeuv. 155. Hamburg und Leipzig bei Schuberth & Comp.

Die Eintheilung, welche der Verfasser seinem Werke giebt, ist wörtlich folgende:

Cah. 1. Der Schüler und sein Lehrer und 18 progressive Uebungen mit Begleitung eines 2ten Cello.

Cah. 2. 20 progressive Etüden und Tonleiter-Uebungen in der 1sten und 2ten Position, den gebräuchlichsten Stricharten und Daumenaufsatz.

Cah. 3. 12 Duetten der Verzierungen und des Vortrags in vorbereitetem und freiem Aufsatz des Daumen.

Cah. 4. 24 tägliche Uebungen in allen Tonarten zur Gewinnung und Bewahrung der Virtuosität.

Wir haben nur über die ersten drei Cahiers zu berichten, da das vierte uns nicht vorliegt; dasselbe ist höchst wahrscheinlich eine frühere Arbeit des Componisten und der hier in Rede stehenden Schule nur andeutend angereiht.

Cahier 1. lehrt die nöthigen musikalischen Vorkenntnisse in schon bekannter Weise und ist im Ganzen fast als zu kurzer *cours abrégé* anzusehen, denn, wenn wir gleich natürlicher Feind aller unnützen Weitschweifigkeit sind, so müssen wir doch sagen, dass der Componist, besonders im Moment, wo der Schüler wirklich das Instrument in die Hand nehmen soll, sich jedenfalls gar zu kurz fasst. So heisst es z. B. über die Haltung desselben: „Die Haltung des Instruments und Führung des Bogens ist eine wichtige Sache, da bei Verwöhnungen dergleichen Fehler schwer, ja selten wieder abzulegen sind; man achte daher wohl auf eine anständige Haltung des Instruments und Führung des

Bogens.“ Ohne alle weitere specielle Regelandeutung über die Sache selbst ist dies Alles, was über diesen so wichtigen Gegenstand gesagt wird und das ist denn auch wahrlich wenig genug. Was heisst anständige Haltung hier? Diese kann äusserlich recht anständig aussehen und dennoch schlecht sein; ferner hat jeder Lehrer auch gewöhnlich seine eigenen Ansichten, aber nicht jeder Lehrer ist immer klar darüber; es kann sehr leicht Einem als richtig und anständig erscheinen, was ein Anderer mit Recht als fehlerhaft verwerfen muss. Die richtige Haltung des Instruments (mit Inbegriff der Bogenführung bei Streich-Instrumenten) ist aber von der allerhöchsten Wichtigkeit und so hätte der Verfasser wenigstens andeuten müssen, welche Art nach seiner Meinung die zweckmässigste sei. Hierauf folgen nun gleich Scalaähnliche Uebungen in mehreren Tonarten, letztere jedoch unsers Bedünkens in zu rascher Folge bis *A-dur* und *Fis-moll;* ein längeres Verweilen bei *C-dur*, *A-moll*, *G-dur*, *E-moll* etc. wäre zweckmässiger. Ebenso scheint uns die Wahl der ungewöhnlicheren Tactarten $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{2}$, etwas zu vorzeitig. Ueberhaupt macht sich in diesem 1sten Cahier eine, wir möchten fast sagen: absichtliche Kürze zum Nachtheil für den Schüler gerade in der ersten Stadie fühlbar. Wäre hier mehr mit leichten Uebungsstücken geschehen und sollte dabei das Werk dennoch nicht stärker werden als es ist, so hätte dafür das zum completten Ganzen mitberechnete Cahier 4. ausfallen und nur etwa als unabhängige Fortsetzung der Schule darauf hingedeutet werden können. Es würde jedenfalls dadurch eine festere Grundlage für den Uebergang zum:

2ten Cahier gewonnen sein, welches 20 an sich sehr gute, praktische Uebungen und zum Schluss alle Tonleitern mit Daumeneinsatz giebt.

In Cahier 3. finden wir 12 kleine gute Duetten, welche den Schüler *gradatim* auch an die gebräuchlichsten Vortragsweisen gewöhnen sollen.

Resumiren wir nun den Inhalt dieser Schule, so finden wir ihn einerseits mehr als genügend, andererseits aber nicht. Hauptsächlich giebt sie dem Lehrer selbst in dem so wichtigen ersten Cahier nicht genug Anhalt an ein bestimmtes System und stellt daher den Schüler in die Alternative, anstatt einen tüchtigen Grund zu legen, Mühe und Fleiss wenigstens theilweise verkehrt anzuwenden, wenn der gewählte Lehrer nicht anerkannt tüchtig ist und vielleicht nicht Einsicht genug hat, ihm in der Schule selbst noch eine eigene Schule geben zu können. Cahier 2. und 3. können wir dagegen nur lobend anerkennen und werden beide sich anderen Schulen als Einschaltungen am rechten Ort ganz zweckmässig erweisen. *C. Böhmer.*

(Schluss folgt.)

Volksgesang.

L. Erk und **A. Jakob,** Musikalischer Jugendfreund. Sammlung von Gesängen mit Klavierbegleitung für die deutsche Jugend aller Stände. Erstes Heft, 79 für das zartere Jugendalter geeignete Lieder enthaltend. Essen, bei Bädeker.

Das Volkslied gewinnt in der neuen Zeit eine neue Bedeutung, oder richtiger: es frischt seine alte Bedeutung wieder auf. Alles wahrhaft Volksthümliche ist gesund, so alle im Volke wurzelnde, aus ihm hervorgehende Melodien, und ist der Zeitgeist, von dem das Volk heut und morgen beherrscht wird, gesund, so finden seine Melodien in ihm eine bleibende Statt für heut und morgen. Aber in dem Heut und Morgen liegt eine Ewigkeit, und aller Volksgeist, der heut und morgen in brausenden Wogen aufschlägt, hofft und strebt für seine ewige Existenz. Wie es nun mit dem Volksgeiste der Gegenwart beschaffen ist, davon wird die späte Geschichte Zeugniss ablegen. Aber es ist doch schön, dass es sich überall regt, denn gewiss ist unter den vielen Bewegungen viel Gesundes, tief und wahr Empfundenes. Man lauscht dem Zeitgeiste überall und kommt ihm auf jede Weise zu Hülfe, dass er stark und fest werde. Auch die Musik thut das Mögliche, so viel an ihr ist. Und in der That vermag sie viel, da sie recht eigentlich als sociale Kunst auftritt. Die schon früher angeregten Bestrebungen um den Volksgesang werden jetzt lebenskräftig, die schönen Sammlungen der deutschen Volkslieder werden zur That, sie beginnen einzugreifen in den lebendigen Kern des Volks. Das hilft aber mehr als alle democratischen Reden, als Banketts und Aufzüge, die wohl einen momentanen Rausch hervorrufen, aber nicht tiefe Wurzeln schlagen. Zu den Verdiensten, welche Hr. **Erk** sich um den deutschen Volksgesang erworben, bringt er mit seinem Freunde Hrn. **Jacob** ein neues in dem „musikalischen Jugendfreund“. Von dieser Sammlung, die in drei Heften erscheinen soll, liegt das erste vor uns, welches 79 Lieder für das zartere Jugendalter enthält. Die Herausgeber gehen von der Ansicht aus, dass der deutschen Jugend kräftige und gesunde Nahrung gebühre, dass sie sich nicht verleiten lasse zu süsslichem Trachten und Schmachten, zu weichlichem Sehnen und Stöhnen, Pinseln, Winseln u. s. w. Sie hoffen, dass die Jugend in ihrem Werke unverschrobene Menschenempfindung, erquickende und erhebende Befriedigung finden werde. Von dieser Ansicht geleitet, haben sie die trefflichsten deutschen Lieder von **Hiller**, **Gläser**, **Hoffmann v. Fallersleben**, **Spiess**, **Reichardt**, **Schulz**, **Mozart**, **Hering**, **Nägeli**, **Fischer**, **Weber** u. A., ganz besonders aber **Volksweisen** mit Klavierbegleitung herausgegeben, dergestalt, dass der Satz vollkommen dreistimmig auftritt, das Lied also auch von einer Stimme gesungen werden kann, zu der dann die beiden andern die Begleitung bilden. Es haben früher schon dergleichen Liedersammlungen existirt. Mozart, Haydn, Hiller, Fink lieferten ähnliche Liederhefte, und unsere Väter wissen zu erzählen, mit welchem Sinne man einst dieselben aufnahm und sang. Manche von den Liedern dieser ältern Sammlungen sind neu bearbeitet, andere haben nur geringe Abänderungen erfahren. Das Ganze bildet einen Schatz der besten, dem deutschen Gemüthsleben angehörenden Melodieen, und es ist zu erwarten, dass die Sammlung allgemeinen Beifall finden werde. *Dr. Lange.*

Berlin.

Musikalische Revue.

Die zweite **Symphonie-Soirée** des zweiten Cyclus am 14. d. M. brachte nur Compositionen **Beethoven's**: die *D-dur*-Symphonie, die Ouverture zu „König Stephan“ und sämmtliche Musik zu „Egmont“. Es versteht sich von selbst, dass die Ausführung aller Werke vollendet war. Insbesondere aber muss mit Dank anerkannt werden, dass Hr. Kapellmeister **Taubert** seinen Zuhörern die Musik zu „Egmont“ mit dem verbindenden Text von Mosengeil vorführte. Man hatte den vollen Genuss der Musik und war nicht veranlasst, dem grossen Dichter den Zoll der Anerkennung zuzuwenden, welchen das ausgezeichnete Dichtwerk verdient. Man genoss die Musik gleichsam in einem Rahmen und wurde so mit Nachdruck auf die Schönheiten derselben hingewiesen. Frl. **Tuczek** sang die beiden Lieder Clärchens und Hr. **Grua** trug den Mosengeil'schen Text vor. Das Ganze gelang vortrefflich. Die Ouverture zu Stephan ist den andern Ouverturen Beethoven's nicht gleich zu stellen, wenn sie auch den grossen Schöpfer in reichen Zügen documentirt. In der nächsten und letzten Soirée werden wir die grosse 9te Symphonie von Bee-

thoven hören und so in würdiger Weise den Kreis dieser trefflichen Musikaufführungen abschliessen sehen.

Concert im Opernhause am 16. d. M. Hr. Arndt aus Magdeburg liess sich im Zwischenact mit einem Concert von Servais hören. Der noch sehr junge Künstler, ein Schüler Müller's in Braunschweig, besitzt einen hohen Grad der Virtuosität, ein elegantes, sauberes Spiel, weniger einen grossen Ton, wohl Schuld des nicht besonders gut klingenden Instrumentes. Das Publikum gab durch reichen Beifall seine Zufriedenheit mehrfach zu erkennen.

Im Schauspielhause kam am 17ten H. Kleist's Trauerspiel: „die Familie Schroffenstein" zur Darstellung, zu welcher Hr. Kapellmeister Taubert eine kurze Introduction und Trauerchor componirt hatte, eine Musik, die als würdige Einleitung zu dem Drama dient.

Die Königliche Oper gab am 18ten: Weber's „Oberon" eine Zauberoper, die einen merkwürdigen Contrast bildet zu der Wichtigkeit des Tages, eines Tages, der so erfolgreich und bedeutungsvoll für die Geschichte des Vaterlandes ist. Wären die Verhältnisse anderer Art, hätten sie sich vernünftiger und naturgemässer entwickelt, so möchte gewiss Allen eine angemessene Feier des 18ten März höchst erwünscht gewesen sein. Nun aber müssen wir uns mit dem gewöhnlichen Gange des Repertoirs begnügen, ohne auch nur den Wunsch aussprechen zu wollen, es solle anders sein. Der Oberon führt uns in das Reich der Wunder und Zauber und lässt uns die krasse Realität des verflossenen Jahres vergessen. Nicht wie im vergangenen Jahre glänzte diesmal Fr. Köster, sondern Frl. Tuczek mit all den schönen Vorzügen, über die sie gebietet. Namentlich steht ihr die Aufgabe nach der romantischen Seite hin ausserordentlich günstig. Sie weiss hier den poetischen Schmelz der Melodien mit graziöser Coloratur äusserst glücklich zu verbinden. Ebenso müssen wir anerkennen, was die übrigen Mitglieder leisteten. Der Standpunkt, welchen die Darstellung im Ganzen einnimmt, ist derselbe, welchen wir ganz speciell im vergangenen Jahre in diesen Blättern beleuchtet haben und wir verweisen die Leser, welche sich für die Tagesberichte interessiren, auf unser damals ausgesprochenes Urtheil über die Oper wie über die Darstellung.

Die Italienische Oper führte am 19ten zum ersten Male in dieser Saison „die Regimentstochter" auf, in der Sgra. Dogliotti die Titelrolle übernommen. Die junge Künstlerin trat zum ersten Male in einer Hauptrolle auf und leistete von diesem Gesichtspunkte aus recht Anerkennenswerthes. Allerdings hätte die Rolle glücklicher vertreten sein können. Wir müssen aber loben, dass die Direction diesem schätzenswerthen Mitgliede der Oper Gelegenheit gegeben, sich auch einmal mit einer grössern und schwierigen Aufgabe zu beschäftigen. In der Darstellung fehlt allerdings noch die erforderliche Feinheit und Leichtigkeit, ebenso ein eigentliches Verständniss der Aufgabe. Aber was uns die junge Künstlerin vorführte, war befriedigend. Die übrige Besetzung, namentlich die Rollen des Sgr. Rinaldini und Labocetta, war sehr gut und sicherte der Oper im Ganzen einen Erfolg.

d. R.

Correspondenz.

Prenzlau.

Wir haben hier seit den sturmbewegten Zeiten eine Reihe musikalischer Genüsse gehabt. F. David's Columbus ward uns vom hiesigen Gesangverein unter Leitung des Musikdirectors Bemmann zur näheren Bekanntschaft gebracht und wir haben uns deren durch gute Ausführung, besonders der Chöre, erfreut, wenngleich das durch Arrangement in etwas beschränkte Orchester uns von der originellen Eigenthümlichkeit der Composition Einiges schuldig blieb.

Demnächst liess sich hier Hr. Carl Hering aus Berlin mit mehreren seiner Compositionen hören, darunter eine Sonate in *D-moll* für Pianoforte und Violine, die, von einer edleren Richtung, welche der Componist in letzterer Zeit eingeschlagen hat, zeugend, am meisten an Beethoven's spätere Werke erinnert. Nur will es uns scheinen, Hr. Hering verweile zu viel in düsteren Regionen. Es lässt uns ja der Himmel nicht unversöhnt. Sehr ensprechend, elegisch-edel war sein Spiel in einem Adagio aus einem frühern Concert des Künstlers. Er ist eine poetische Natur, dem das lyrische Element durch manchen glücklichen Wurf vorzüglich gelingt. Das bezeugen mehrere von ihm selber gedichtete und componirte Lieder, wie „das Veilchen-Terzett", „der Husten", die Quartette: „Wandern", „Du bist mein guter Engel" etc.

Darauf erfreuten uns Söhne des Mars von einem hier einige Zeit garnisonirenden Stettiner Landwehr-Bataillon. Ein recht gediegener Pianist, Lieutenant Kluge, Schüler von Löwe, der übrigens als Civilist Musiklehrer in Stettin ist, spielte Beethoven's Sonate *F-dur* für Pianoforte und Cello und dessen Trio in *Es*, wozu sein Hauptmann die Cello-Partie ganz wacker ausführte. Ein ebenfalls Gewappneter sang mit schöner Stimme und gebildetem Vortrage Schubert'sche und andere Lieder. Herr Bemmann, ein recht braver Violinspieler, und eine kunstbegabte Pianistin, erfreuten uns öfters auch mit modernen Compositionen.

Endlich ward uns in jüngster Zeit in zwei Concerten Mendelssohn's „Elias" von jenem genannten Gesangverein aufgeführt und zwar, was die Chöre betrifft, recht brav. Mit den Solosängern darf man es, was die künstlerische Auffassung und Ausbildung anbelangt, als Dilettanten schon nicht so genau nehmen. Die bei den meisten Nummern fungirenden Streichinstrumente (Blasinstrumente waren zu unserm Bedauern ganz weggelassen) leisteten ihr Mögliches, waren aber zu den meisten Chören zu schwach. Es ist eine trübselige Bemerkung, dass wir in der Orchestermusik Rückschritte machen. Früher wurden von einer tüchtigen Anzahl Dilettanten, wovon mehrere ganz kunstgerecht ihr Concert spielten, die klassischen Symphonieen und gute Ouverturen mit Hülfe der Stadtmusiker ausgeführt, jetzt fehlt dazu aller Zuwachs, denn wer heut zu Tage Musik treibt, lernt das Pianoforte, und derartige Orchester wird es in mittleren Städten, wenn nicht etwa dort Regimentsmusik vorhanden ist, endlich gar nicht mehr gehen, und leider muss — eine natürliche Folge — auch dort der Sinn für Orchestermusik dadurch nach und nach einschlummern. Wahrlich, eine so grosse Superiorität, wie sie das Pianoforte erhält, verdient es aus verschiedenen Gründen, die zu Tage liegen, nicht.

O. K. F. Schulz.

Feuilleton.

In wie fern ist die Analyse eines musikalischen Kunstwerks dem Genusse desselben förderlich oder nachtheilig?

(Fortsetzung und Schluss.)

Um dies zu erläutern, liefern wir hier eine kleine Probe einer solchen ästhetischen Kritik, welche indess auf keinen weitern Werth als den eines Beispiels für die obigen Bemerkungen Anspruch macht. Wir haben hierzu die Arie aus dem „Freischütz":

„Wie nahte mir der Schlummer"

gewählt, in welcher sich Dichtung und Composition zu einem Meisterstück vereinigen.

Die Oper „der Freischütz" trägt, wie bekannt, das Gepräge des Schauerlich-romantischen und erhält in dem obwohl für die Hauptpersonen glücklichen Ausgange durch das Schicksal Caspars eine tragische Beimischung. Dieser Charakter ist, wie es von dem meisterhaften Componisten nicht anders zu erwarten war, in allen Theilen der Oper so durchgeführt, dass wir zwar durch fröhliche Scenen erheitert, jedoch in einer etwas bangen Stimmung und in einer Mischung von Gefühlen unterhalten werden, welche dem Ganzen einen eigenthümlichen Reiz verleiht. Die vorliegende Arie nun, welche zu den schönsten der Oper gehört, bleibt nicht nur jenem Charakter im Allgemeinen treu, sondern giebt uns auch ein kleines Spiegelbild, in welchem die Strahlen des Ganzen reflectiren. Agathe erwartet mit Bangigkeit den im Walde verspäteten Geliebten und wird von der Besorgniss vor Gefahren beängstigt; allein Hoffnung und Vertrauen auf göttlichen Schutz durchdringt ihre Seele und wird durch die Rückkehr des Theuren erfüllt und belohnt. Dies ist der allgemeine Inhalt und in ihm ist eine Abwechselung der Gefühle gegeben, welche Dichter und Componist zu einem herrlichen Ganzen verwebt haben.

Die Arie beginnt im Recitativ mit den Worten:

„Wie nahte mir der Schlummer,
Bevor ich ihn geseh'n!"

In dieser Einleitung ist der Ton einfach gehalten, doch schon in den folgenden Zeilen:

„Ja, Liebe pflegt mit Kummer
Stets Hand in Hand zu gehn!"

hören wir den bangen Ton, welcher in dem trüben Gedanken liegt, dass oft dem grössten Glück das Unglück nahe sei. Bei diesem Gedanken versetzt sich Agathe in die Nähe des Geliebten und fragt:

„Ob Mond auf seinem Pfad wohl lacht?"

in welchen Worten wieder der Ton der Hoffnung liegt, welche zugleich über den Uebergang bilden zu dem freudigen Ausrufe:

„Welch' schöne Nacht!"

Agathe, durch den Anblick der mondbeleuchteten Landschaft hingerissen, vergisst auf einen Augenblick des Geliebten, und ihre Stimme hebt sich hell und freudig empor, um der schönen Natur ihre Bewunderung zuzurufen.

Dieser Ideengang führt nun Agathen weiter in die fromme feierliche Stimmung ein, aus welcher der Gesang:

„Leise, leise,
Fromme Weise"

entspringt. Die Musik beginnt mit den zartesten Tönen; es ist, als ob man in tiefer Nachtstille von fern die Harmonie vernehme, mit welcher das Heer der Sterne vorüberzieht. Agathe strebt in jene hohen Regionen und sendet ihr Lied hinauf mit den Worten:

„Schwing' dich auf zum Sternenkreise!"

bei welchen ihre Stimme aus voller Brust ertönt. Dann setzt sich die zarte Melodie fort:

„Lied erschalle,
Feiernd walle"

und endigt mit:

„Mein Gebet zur Himmelshalle!"

in einen abermals emphatischen aber beruhigenden Schluss, welcher wie ein frommer Kirchengesang sanft verhallt. Noch verweilt Agathe bei Betrachtung des Sternenhimmels und ruft im einfachen Recitativ:

„O wie hell die goldnen Sterne,
Mit wie reinem Glanz sie glüh'n!"

Aber alsbald tritt wieder, als sie düstere Wolken in der Ferne erblickt, die leicht erregbare Besorgniss um den Geliebten ein, und in den Worten:

„Nur dort in der Berge Ferne
Scheint ein Wetter aufzuziehn!"

hören wir abermals, wie im Anfange der Arie, den schwermüthigen Ton, welcher in den folgenden Strophen:

„Dort am Walde schwebt ein Heer
Dunkler Wolken dumpf und schwer!"

noch beklemmter ausbricht. Von jener Besorgniss auf's Neue und noch tiefer ergriffen, nimmt Agathe wiederum ihre Zuflucht zur höheren Schutzmacht und singt:

„Zu dir wende
Ich die Hände,
Herr ohn' Anfang und ohn' Ende!
Vor Gefahren
Uns zu wahren,
Sende deiner Engel Schaaren!"

Die Melodie ist hier ganz dieselbe, wie die der früheren Strophen: „Leise — Himmelshalle" und wir glauben den zweiten Vers eines Gebetliedes zu hören. Jedenfalls beabsichtigte der grosse Componist, durch das Gleichbleibende der Töne die feierliche Wirkung zu erhöhen, denn es sollte eben ein einfaches frommes Lied sein, welches keine mannigfaltigen Modulationen zulässt und in die Seele um so tiefer eindringt, wenn das Ohr bereits mit der Melodie vertraut ist. Auch sind die Klänge dieses Gesanges so süss, dass der Hörer beim ersten Male sie noch länger vernehmen zu können gewünscht hätte, und ihrer Wiederkehr sich freut. Im ersten Verse wendete Agathe ihren Gesang zum Sternenkreise, ohne Ausspruch einer besonderen Bitte. Es war nur eine unbestimmte Bangigkeit, welche sie bewog, sich betend an die Macht des Himmels zu wenden. Als sie jedoch ein Gewitter in der Ferne erblickt, und sich die verdoppelte Gefahr vergegenwärtigt, in welcher ihr Geliebter schwebt, sich in Waldesnacht zu verirren, da wird ihr frommes Verlangen inbrünstiger; sie faltet die Hände zum Gebet und wendet sich nun, gleichsam unmittelbar an den allgegenwärtigen Herrn des Himmels mit der Bitte, seine Engelschaaren zum Schutze Liebender herabzusenden. Dieser Steigerung des Gefühls wird der Gesang durch verstärkte Innigkeit Ausdruck zu geben wissen.

Es entwickelt sich nun aus diesen Gebetstrophen und den folgenden Stellen ein schöner Gedanke des Dichters. Kaum ist der Gesang Agathens verhallt, so ist auch schon ihre Bitte erfüllt. Mit der Schnelle des Augenblicks war ihr Gebet zum Throne des Allgütigen gelangt und im zweiten Augenblick stand ein Engel des Himmels dem Geliebten zur Seite, ihn auf dem richtigen Pfade heimzuführen. Für Agathen aber bedurfte es nur noch so viel Zeit, als Maxens Schritte brauchten, um durch den Saum des Waldes zu ihr zu gelangen.

Diese Zwischenzeit füllt ein Gesang aus, dessen Ton mit dem vorher gehenden im Zusammenhang, zugleich aber im anmuthigen Contraste steht. Als ob von höherer Ahnung angeweht, hat Agathens Herz im Gebete sogleich Beruhigung gefunden. Ihre Besorgniss ist verschwunden und mit gefühlvoller Sehnsucht singt sie:

„Alles pflegt schon längst der Ruh',
Trauter Freund, wo weilest du?"

Ihr Vertrauen wächst und schon horcht sie auf, ob sie nicht von fern die Tritte des Geliebten höre.

„Ob mein Ohr auch eifrig lauscht,
Nur der Tannen Wipfel rauscht,
Nur das Birkenlaub im Hayn
Flüstert durch die hehre Stille."

Es bedarf wohl kaum der Hindeutung, wie schön hier in der begleitenden Musik das Rauschen der Zweige und Flüstern der Blätter nachahmend idealisirt und in einen wie von Aeolsharfen ertönenden Waldgesang verwandelt worden ist. Die Musik, welche beim Flüstern des Birkenlaubes allmählig abzuschwächen ist, schweigt bei dem Worte „Stille" und absichtlich spricht ein einfaches Recitativ den Schluss:

„Nur die Nachtigall und Grille
Scheint der Nachtluft sich zu freu'n!"

während der Zuhörer den Gesang der Nachtigall und das Zirpen der Grille zwischen den Worten erlauschen zu können glaubt.

Inmittelst ist Max an den Ausgang des Waldes gelangt und Agathe hört seine Schritte. Ihr anfänglicher Zweifel, welcher alsbald in Gewissheit und dann in lebhafte Freude übergeht, die Wahrnehmung eines glückverkündenden Zeichens und die rasche Gemüthsbewegung, welche durch den Uebergang aus Besorgniss in Freude und Hoffnung erregt wird, bedingen als angemessenste Gesangform ein theils schnell sich bewegendes, theils unterbrochenes Recitativ, in welches die Strophen gesetzt sind:

„Doch wie? Täuscht mich nicht mein Ohr?
Dort klingt's wie Schritte!
Dort aus des Waldes Mitte
Kommt was hervor!
Er ist's! Er ist's!
Die Flagge der Liebe mag weh'n!
Dein Mädchen wacht
Noch in der Nacht!
Er scheint mich noch nicht zu seh'n.
Gott, täuscht das Licht
Des Monds mich nicht,
So schmückt ein Blumenstrauss den Hut.
Gewiss, er hat den besten Schuss gethan!
Das kündet Glück für morgen an.
O süsse Hoffnung, neu belebter Muth!

Ein Recitativ aber, welches den Ariengesang auf so lange unterbricht, würde den Hörer ermüden, wenn nicht der Componist eine reizende Mannigfaltigkeit hineinzulegen gewusst hätte, deren Schattirungen sinnvoll auszudrücken die Sängerin alle Kunst aufzuwenden hat. Denn während die vier ersten Zeilen in überraschender Freude, doch getrennt, gesprochen wurden, folgt schnell aus voller Brust der doppelte Ausruf: „Er ist's! Er ist's!" welcher beim zweiten Male zu verstärken ist. Die Worte hingegen: „Die Flagge der Liebe mag weh'n" sagt Agathe zu sich selbst und also mit gemässigter Stimme. Diese steigert sich aber wieder, indem Agathe die Strophen:

„Dein Mädchen wacht
Noch in der Nacht!"

um sie für Max hörbar zu machen, in's Freie hinaussingt, und es bilden zugleich diese in Melodie gesetzten Worte einen angenehmen Ruhepunkt in der Mitte des Recitativs. Die folgenden Zeilen aber werden wieder im Selbstgespräche recitirt, bis der lebhafte Ausruf:

„O süsse Hoffnung, neu belebter Muth!"

einen volltönenden Schluss und zugleich den Uebergang zu den Endstrophen bilden. Bei letzteren tritt die höchste Steigerung des Gesangs mit welcher Orchesterbegleitung ein. Aus freudetrunkenem Herzen ertönen die Worte:

„All' meine Pulse schlagen
Und das Herz wallt ungestüm
Süss entzückt entgegen ihm"

wobei Agathe sich ganz dem Ergusse des Gefühls überlässt. Doch ihre dankempfindende Seele erinnert sich alsbald des höchsten Gebers, welchem sie ihr Glück schuldig ist, und es folgt wieder im lebhaften Recitativ das Selbstgespräch:

„Konnt' ich das zu hoffen wagen?
Ja, es wandte sich das Glück
Zu dem theuren Freund zurück,
Will sich morgen treu bewähren.
Ist's nicht Täuschung, ist's nicht Wahn?"

worauf das schöne Dankgebet:

„Himmel, nimm des Dankes Zähren
Für dies Pfand der Hoffnung an!"

mit einer gefühlvollen Apostrophe beginnend die Arie schliesst, in welcher, von einer wohlgelungenen sinnigen Dichtung unterstützt, der grosse Meister der Töne innerhalb eines verhältnissmässig kleinen Rahmens den ganzen Reichthum seiner Kunst entfaltet hat. * * *

Eine Mittheilung des Nachlasses ungedruckter Werke von Dr. J. Becher glauben wir, wird für einen grossen Theil unserer Leser von Interesse sein und theilen denselben deshalb hier mit:

1) Quartett für Streichinstrumente in *G-dur* (Op. 12.) 2) do. in *C-dur* (Op. 13.) 3) do. in *A-dur* (Op. 14.) 4) do. in *A-moll* (Op. 15.) 5) do. in *D-moll* (Op. 16.) 6) Fragmente zu einem sechsten Streichquartet in *A-dur*, davon finden sich nur fertig vor ein Andante in *E-dur*, Scherzo in *C-dur* und Introduction zum Finale. 7) Symphonie für Orchester, *D-moll*, bestehend aus: *a*) Einleitung, *Grave*, fertig und instrumentirt; *b*) erstes Stück, *Presto*, unvollständig skizzirt, *c*) zweites Stück, *Adagio*, und *d*) drittes Stück, *Scherzo*, fertig und instrumentirt; *e*) Finale, *Allegro*, skizzirt, aber nicht ganz instrumentirt. 8) Ouverture (Fantasie) für Orchester, *E-moll*. 9) do. in *C-dur* und 10) do. in *Es-dur*, beide in ausgearbeitetem Entwurf vollständig vorhanden und zur Hälfte instrumentirt. 11) Capriccio für Orchester. 12) Adagio für Orchester, *D-moll* (ohne Schluss). 13) Fantaisie elegique für Violine mit Orchesterbegl., *A-moll*. 14) Concert f. Horn mit Orchesterbegl. 15) Trauermarsch f. Orchester und Chor: „Ueber den Gräbern". 16) Klaviertrio in *C-moll* (Op. 4.) 17) Erster Satz und Andante eines zweiten Klaviertrios in *E-dur*, der letzte Satz entworfen. 18) Chor in *G-dur*: „Preiset den Herrn etc." 19) Chor in *D-moll*: „The Lord shall comfort Lire." 20) Alt-Arie mit Orchesterbegl.: „For his mercifal kindmess" (Deine liebevolle Gnade). 21) Bass-Arie: „Wohlauf, zeuch Macht an". 22) Sopran-Arie: „Du Stadt des Herrn, Jerusalem". 23) Ave Maria f. 4 Chor- und 4 Solostimmen. 24) Sechs Gesänge aus Wilhelm Meisters Lehrjahre mit Klavierbegl. 25) Ein Heft Lieder f. Bariton mit Klavierbegl. 26) Mehrere Lieder f. 1 Stimme mit Klavierbegl. 27) Mehrere Lieder f. 4 Männerstimmen. 28) Sechs Humoresken f. Klavier. 29) Verschiedene (lyrische) Stücke für Klavier. 30) Canons u. s. w. *M.*

Nachrichten.

Berlin. Die Proben zur Oper: „das Thal von Andorra" von Halévy haben bereits begonnen und sind die Rollen definitiv festgestellt und zwar: Stephan, Hr. Pfister; Saturnin, Hr. Kraus; Jejoyeux, Hr. Mantius; Jaques, Hr. Krause; Therese, Frl. Marx; Giorgetta, Frl. Tuczek; Mairose, Fr. Köster. Die Leitung ist Hrn. Kapellmeister Taubert übertragen, die Regie Hrn. Stawinski, Hrn. Gerst und Gropius die neuen Decorationen. Zur Aufführung vorbereitet wird die Oper bereits auf den Bühnen in Breslau, Dresden, Frankfurt a. M., Frankfurt a. O., Königsberg, Leipzig, Manheim, Wien.

— Hr. Elwart, Harfen-Virtuos, aus Petersburg kommend, beabsichtigt, in kürzester Zeit ein Concert zu veranstalten. Auch der hier anwesende Musikdirector Heinr. Dorn aus Köln wird uns in einem Concert mit seinen Compositionen bekannt machen. Ein anderes Concert steht uns bevor durch Frl. Caroline Caspary, dem wir deshalb besonders einen Erfolg wünschen, da die geschätzte Künstlerin stets unermüdet bereit ist, mit ihrem schönen Talent andere Künstler zu unterstützen.

— Se. Maj. der König hat von dem talentvollen Componisten und Organisten an der Paulskirche, Hrn. Carl Hennig, die Dedication eines von Carl Frick gedichteten und von ihm componirten grössern Werkes für Solo und Chorgesang mit Beglei-

tung von Harfen oder Blechinstrumenten, entgegengenommen und ihm ein anerkennendes Kabinetsschreiben unter Beifügung der goldenen Medaille für Kunst übersandt.

— Dem Componisten und Gesanglehrer Jul. Stern ist das Prädicat als Musikdirector verliehen worden.

— Die Italienische Oper beabsichtigte die Aufführung des „Freischütz" mit italienischem Text noch in dieser Saison, da indessen am ersten Mai diese Oper schliesst und die Gesellschaft in Dresden für den Monat Mai engagirt ist, so unterbleibt diese Darstellung bis zur nächsten Saison. Wahrscheinlich aber wird „Zampa" noch jetzt zur Aufführung gelangen.

— Tamburini ist hier anwesend.

Hamburg. Die Vereinigung des Stadt- und Thaliatheaters unter Direction des Hrn. Wurda und Maurice steht ziemlich gewiss in Aussicht. Fr. Baison würde eine angemessene Jahresrente erhalten.

Leipzig. Die Zeitschrift für Musik theilt mit, dass Labitzki mit seiner Kapelle nach London geht. Von Wien aus wurde uns berichtet, dass auch Strauss dorthingeht. Nun fehlt eigentlich noch Gung'l, um das Kleeblatt vollständig zu machen.

— Ernst war hier anwesend und liess sich auch öffentlich hören; er begab sich von hier nach Weimar und wird gleichzeitig mit Liszt in einem Wohlthätigkeits-Concert mitwirken. Von da geht er nach London und wird die Saison dort zubringen.

Zeitz. Eine neue Zeitung ist hier erschienen unter dem Namen: „das Orchester", redigirt von C. Henning in Zeitz und W. Barth in Glauchau. Wöchentlich erscheint von dieser Zeitung ein halber Bogen, der Preis für den Jahrgang ist $1\frac{1}{3}$ Thlr. Die Zeitung ist das Organ des „Stadtmusiker-Vereins in Deutschland" und hat sich besonders die Vertretung derer Interessen, sowohl künstlerischer als materieller Art zur Aufgabe gestellt. Das Unternehmen verspricht ein zeitgemässes zu werden.

Cassel. Der bekannte Violin-Virtuose und erste Schüler der Frankfurter Mozartstiftung, J. J. Bott, ist zum Hof-Concertmeister beim hiesigen Hof-Theater von S. K. H. dem Kurfürsten ernannt worden. Dem sehr geachteten Künstler ist somit ein seiner Befähigung und seinem Kunststreben würdiger Platz geworden.

Darmstadt. Die kleinen Neruda's gaben am 7. d. M. ein sehr besuchtes Concert, dem auch der Hof und der hier anwesende Prinz Adalbert von Bayern beiwohnte. Wilhelmine erregte den unendlichsten Beifall, ebenso sprach auch Amalie und Victor an.

— Im letzten Dilettanten-Concert gefiel besonders ein Chor: „Frühlingseinzug", componirt von Mangold.

Paris. Die Gazette musicale berichtet: Die fünfzigste Vorstellung vom „Thal von Andorra" fand am Donnerstag den 8. März statt; eine Unpässlichkeit Bataill's hatte diese Feierlichkeit bis zu dem genannten Tage verschoben. Ein glänzendes Publikum hatte das Theater bis auf den letzten Platz gefüllt und ein unbeschreiblicher Beifallssturm erhob sich nach jeder Nummer. Keinem Zweifel ist es unterworfen, dass dies bewunderungswürdige Werk auch seine 100ste Vorstellung erreichen wird.

London. Es ist jetzt ganz bestimmt, dass Jenny Lind dem Theater entsagt. Sie wird noch bis zum 12. d. M. in den Provinzen singen, und zwar in den Benedict'schen Concerten, und von da ab bis Ende April hat sie den Saal von Exeter-Hall für eigene Rechnung gemiethet, und wird den Messias, die Schöpfung u. s. darin zur Aufführung bringen. Anfangs Mai verheirathet sie sich mit dem Prediger Harris.

— Mad. Stoltz befindet sich jetzt hier. Sie wird in dem unter der Direction Lumley's stehenden Theater der Königin in italienischen Opern auftreten.

— Am 15. März hat die Eröffnung des Covent-garden-Theaters stattgefunden. Das Theater der Königin soll am selben Tage eröffnet werden.

Manchester. Man ist hier auf den glücklichen Gedanken gekommen, dem Volke, d. h. den ärmeren Klassen des Volkes, Gelegenheit zu geben, gute Musik für wenig Geld zu hören. Man veranstaltet deshalb sogenannte Volks-Concerte, die ganz so ausgestattet sind, wie die grossen Concerte für die reichen Leute. Der Eintrittspreis beträgt nur 5 und 3 Sgr.

Brüssel. Die talentvolle junge Sängerin Sgra. Antonia de Mendi, die Nichte der Viardot-Garcia, die auch in Berlin in einem Concerte aufgetreten ist und besonders wegen ihrer blendenden Schönheit auffiel, singt gegenwärtig mit rauschendem Beifall in der hiesigen italienischen Oper. Ihr erstes Auftreten als Amine war sogleich von entschiedenem Erfolg, und brachte ihr nicht nur den stürmischsten Applaus, sondern auch mehrmaligen Hervorruf ein.

— Der Baron Pellaert, de Bériot und mehrere andere ausgezeichnete Künstler haben die glückliche Idee gefasst, unter den belgischen Componisten eine Association zu gründen, die es sich zur Aufgabe macht, Werke jüngerer Künstler zur öffentlichen Aufführung zu bringen. Diese Association wird sich der Unterstützung der Regierung erfreuen, und schon nach beendigter Fastenzeit ein erstes derartiges Concert veranstalten.

Lüttich. Das von der Mad. Pleyel und Hrn. Leonhard im Theater veranstaltete Concert hatte die Elite der hiesigen Gesellschaft vereinigt. Die Leistungen beider Kunstgenies wurden mit dem lautesten Beifall überschüttet.

Madrid. Am 3. März fand im Palast ein sogenanntes Familien-Concert statt, bei welchem die Königin Isabella und die Königin Mutter mit der Gräfin von Vista Alegre, der Marquise von Castillejo u. s. w. einen Chor aus der Oper „Juane de Arco" (Jungfrau von Orleans) sangen. Der Kapellmeister Valldemosa begleitete auf dem Flügel. Die Königin sang später eine Arie aus der Oper „Maria Padilla" und der König spielte ein Notturno von Mendelssohn.

Barcelona. Die musikalischen Ereignisse während unsers Carnevals waren in diesem Jahre von wenigem Interesse. Im grossen Theater des Lyceo gab man „Alzira" von Verdi und fand wenig Anklang. Die philharmonische Gesellschaft gab ein brillantes Instrumental- und Vocal-Concert. Von den gelungensten Aufführungen erwähnen wir besonders die der Ouverture zu Tell und das grosse Finale aus dem „Martyr" von Donizetti.

Konstantinopel. Nirgend macht wohl das Theater bessere Geschäfte als hier. Die italienische Oper in Pera hatte sich kürzlich eines Besuches des Sultans zu erfreuen. Man gab die „Linda". Der Sultan blieb während der ganzen Vorstellung dort, bezeigte sich sehr zufrieden, schenkte dem Director und dem Kapellmeister jedem eine Tabatière im Werthe von 20,000 Piaster und liess als Entrée 50,000 Piaster zur Vertheilung an das Bühnenpersonal anweisen.

Batavia, den 29. Decbr. Das französische Schiff „Julius Cäsar", welches am 12. August den Havre verlassen hat, ist hier mit der französischen Schauspiel- und Opern-Gesellschaft eingetroffen, dieselbe besteht aus 19 Mitgliedern, 11 Herren und 8 Damen, unter Direction des Hrn. Honoré Couget. Sie sind auf 2 Jahre engagirt und werden sowohl Schauspiele als Opern geben. Im grossen Theater werden die Vorstellungen stattfinden und zwar dreimal in der Woche.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von Ed. Bote & G. Bock (G. Bock, Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 13. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. **28. März 1849.**

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Halbjährlich 3 Thlr. }
Jährlich 3 Thlr. } ohne Prämie.
Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. }

Inhalt: Recensionen (Liederschau, Lieder mit Pianoforte-Begleitung, Männergesang). — Berlin (Musikalische Revue). — Correspondenz (Wien). — Feuilleton (Musikalische Xenien). — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Recensionen.

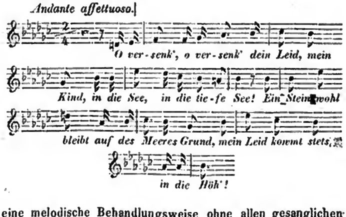
Liederschau.

M. H. Hauser, Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. Op. 8. 4 Hefte. Leipzig, bei Hofmeister.

Der Inhalt dieses Werkes bekundet das Streben seines Verfassers, jenes verschwisternde Band zwischen Poesie und Musik herzustellen, wodurch eine Vocal-Composition erst wahre künstlerische Bedeutung zu gewinnen vermag. Er behält eine charakteristische Auffassung des Textes als Haupt-Aufgabe (und meist mit Erfolg) im Auge und genügt auch im Einzelnen, z. B. hinsichtlich richtiger Declamation, sowie namentlich auch in Betreff der Begleitung, die grösstentheils in bezeichnender Weise auftritt, den an Lied-Compositionen zu stellenden Kunstforderungen in einem erfreulichen Grade. Weniger erfüllt der Componist jedoch die Ansprüche wirksamer Stimmbehandlung. Seine Melodieen tragen zwar fast durchweg ein ungekünsteltes, natürliches Gepräge, zeichnen sich meist durch schwungvolle rhythmische Gestaltung aus und bieten dem Sänger keine Unbequemlichkeiten, wahren Gesang entfalten sie aber nicht. Dass darunter jene sich in breiteren Notengeltungen ergehende Gestaltung der Melodie gemeint ist, die einer rein declamatorischen Auffassung des Textes gegenübersteht, habe ich oft genug angedeutet. Dennoch muss ich im Interesse der Sänger, wie der Componisten, unablässig auf diesen wichtigen Punkt der Stimmbehandlung zurückkommen, da es sich bei Durchsicht der mir zur Beurtheilung zugehenden Novitäten stets wieder von Neuem herausstellt, dass die Zahl der Componisten, die den Forderungen nach Gesang nachzukommen wissen, noch immer sehr gering ist. Und doch bildet, meines Erachtens, gerade die Nichterfüllung dieser Forderung die Klippe, woran oft die gehaltreichsten Lied-Compositionen scheitern, gilt es, nächst der Anerkennung ihres inneren Werthes durch den Kenner, ihnen äussere Geltung und Verbreitung in weiteren Sänger-Kreisen zu verschaffen.

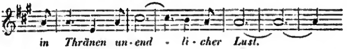
Nach diesen durch das vorliegende Opus hervorgerufenen allgemeinen Bemerkungen dürfte ein etwas näheres Eingehen auf den Inhalt desselben angemessen erscheinen.

Zum Belege für das im Vorhergehenden in Betreff der Behandlung der Singstimme Gesagte, kann gleich No. 1.: „Liebestreue“ (von Reinick) dienen. Die Singstimme beginnt hier folgendermaassen:

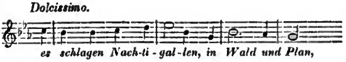


eine melodische Behandlungsweise ohne allen gesanglichen Reiz, welcher der ganze weitere Verlauf der Composition entspricht und der man um so weniger das Wort reden kann, als sie keineswegs durch das Gedicht vom charakteristischen Standpunkte aus geboten wird. Ueberhaupt kom-

men die Intentionen des Dichters in diesem Liede nicht zur rechten Geltung und Klarheit. Namentlich muss der Schluss, der die kräftigen Worte: „O Mutter, und splittert der Fels auch im Wind, meine Treue, die hält ihn aus!“ in matter, absterbender Weise auffasst, als gänzlich verfehlt bezeichnet werden. Angemessener und charakteristischer aufgefasst sind dagegen No. 2: ein „Minnelied“ (von Schweitzer), No. 3: ein „Frühlingslied“ (von Geibel) und No. 4: „Ich kann's nicht fassen“ (von Chamisso). Besonders gelungen ist in der zuletzt erwähnten Composition der Uebergang von *A-moll* nach *A-dur* bei den Worten: „O lass im Traume mich sterben“, ein Passus, der auch ausnahmsweise einmal einen kleinen Zug glücklicher gesanglicher Entfaltung am Schlusse:



zu Tage fördert; bei der im Uebrigen vorherrschend declamatorischen Schreibart in diesem ganzen Opus eine wahre Oase in der Wüste für den nach Gesang schmachtenden Sänger. Von den übrigen Nummern des Werkes erscheint No. 5. sowohl hinsichtlich des Gedichts, als der Composition, am unbedeutendsten. No. 6: „Innere Pein“ (von Geibel) athmet dagegen leidenschaftlich-charakteristischen Ausdruck und giebt auch in einzelnen Wendungen, wie:



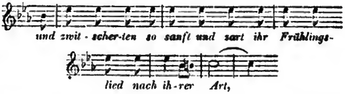
dem Sänger Gelegenheit, die Stimme zu entfalten. Auch No. 7: „Antwort“ (von Geibel) und besonders No. 8: „der Vöglein Rath“ (von Reinick), dürfen insofern als gelungene Compositionen hervorgehoben werden, als sie die Worte der zu Grunde liegenden Dichtungen in entsprechender und gefälliger Weise wiedergeben, ohne indess in der Gestaltung der Melodie durchweg etwas Mehreres zu bieten, als ein Sprechen auf rhythmisirten Tonhöhen.

E. von Mayer, 3 Lieder für Gesang und Pianoforte. Wien, bei Müller.

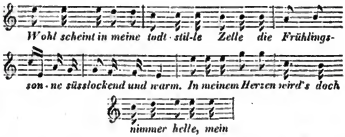
No. 1. behandelt ein „Jägerlied“ aus Grillparzer's Melusina (im $\frac{6}{8}$-Tact) in durchgeführter Form und ist frisch und lebendig aufgefasst, wie es der Text beansprucht. No. 2. bringt (im $\frac{3}{8}$-Tact) in strophenmässiger Behandlung ein „Wiegenlied“ (von Pulvermacher) von angemessener einfacher Haltung, sowohl in Melodie, als Begleitung. No. 3: „der Trauring“ (von Kastor) ist ebenfalls vom Tonsetzer im Charakter recht glücklich getroffen worden, ohne jedoch besondere Eigenthümlichkeit zu bekunden. Nach der erfindenden Seite hin gestaltet sich übrigens die Arbeit schon insofern etwas monoton, als die rhythmische Gliederung der musikalischen Gedanken, theilweise in Folge der in allen drei Nummern angewendeten dreitheiligen Tactart — No. 3. ist wieder im $\frac{6}{8}$-Tact componirt — durchweg eine auffallende Aehnlichkeit offenbart; ein Fehler, der durch eine mitunter breitere Auslegung der Melodie leicht zu vermeiden gewesen wäre, abgesehen davon, dass der Componist dann auch den Forderungen nach Gesang mehr entsprochen haben würde.

Carl Lasekh, 2 Gesänge mit Begleitung des Pfte. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.

Die vorliegenden Gesänge, bei denen sich Dichter und Componist in einer Person vereinigen, vorrathen jedenfalls mehr poetische, als musikalische Begabung. No. 1: „der Eichbaum und die Vögelein“ bringt zwar eine Composition, die an sich nicht ohne musikalisches Interesse ist, im Uebrigen steht sie aber weder durch eine sinnige Anlage, noch hinsichtlich der Ausführung, mit dem Inhalte des Gedichts in harmonischem Einklange. Namentlich behandelt der Mittelsatz den leicht gefärbten Gegenstand viel zu ernst. Die melodische und Stimmbehandlung angehend, so sind vorzugsweise Momente wie diese:



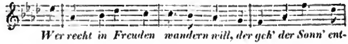
nicht geeignet, dem Sänger besonderes Interesse einzuflössen, obgleich der Componist bemüht ist, die dadurch entstehende Leere durch die Begleitung einigermaassen zu verdecken. No. 2: „die junge Klosterfrau“, wiewohl im Ganzen textgemässer aufgefasst, lässt den Reiz ausgeprägter Melodie und gesangreicher Entfaltung noch in höherem Grade vermissen und zeigt ausserdem in einzelnen Unbequemlichkeiten der Stimmlage, dass der Componist überhaupt mit den Forderungen des Sängers wenig vertraut ist. Einige dieser Nummer entnommene Tacte mögen hier Platz finden, um die vorn ausgesprochenen Behauptungen unwiderlegbar zu bewahrheiten:



Auch hier vermag die Begleitung die Armuth der Melodie und den Mangel an Gesang nicht zu verstecken, wogegen die theilweise falsche Skansion der Worte und das zweimalige Aussprechen auf dem hohen *g* noch das Ihrige beitragen, um die unerquickliche Wirkung dieses Passus zu erhöhen. Uebrigens trägt, angedeutetermaassen, die ganze Composition dies ungesangsmässige Gepräge.

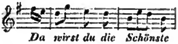
Julius Rietz, 7 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 27. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.

Lieder von mehr harmonischem, als melodischem und gesanglichem Interesse, die aber im Uebrigen die gereifte Feder ihres Verfassers nicht verkennen lassen und sich namentlich hinsichtlich eigenthümlicher und charakteristischer Ausdrucksweise über das Niveau der Mehrzahl der neueren Lied-Compositionen erheben. No. 1: „du bist die Ruh“ (von Rückert) athmet ganz den ernsten, halb feierlichen Ausdruck, den der Text erfordert und dürfte nur in der zweiten Strophe in der letzten Wiederholung der Schlussworte Unmotivirtes an's Licht führen. No. 2: „Morgenwanderung“ (von Geibel) widerspricht ebenfalls dem Charakter des Gedichts nicht. Doch windet sich hier die Melodie, dem folgenden Anfange entsprechend:



fast gar zu zäh und matt durch die Dichtung, so dass von einem wirklich erwärmenden Eindruck bei diesem Liede am allerwenigsten die Rede sein kann. Angemessen, luftig und leicht gehalten ist No. 3: „Elfe" (von Eichendorff). Mehrfach Unbequemes bietet das Lied aber für den Sänger in Stellen, wie diese:

durch das auf den hohen Tönen *g* und *fis* geforderte schnelle Aussprechen der Worte. Bei weitem kehl- und mundgerechter erscheint die Wiederholung dieser Worte in folgender Auffassung:



wo das Aussprechen in den hohen Regionen, das stets schwer ausführbar und von unerquicklicher Wirkung ist, glücklich vermieden wurde. Ohne besondere Bedeutung dürfte No. 4: „Frühlingsliebe" (von Keil) sein. Von schwungvollerer melodischer Färbung gestaltet sich dagegen No. 5: „Was singt und sagt ihr mir" (von Rückert), während die beiden folgenden Gesänge, No. 6: „Im grünen Wald" (von Müller) und No. 7: „Liebesnähe" (von Kugler) durch gleichförmige rhythmische Gliederung der Melodie (à la Mendelssohn) wieder ein ziemlich einförmiges Gepräge tragen, so dass auch diese Nummern, trotz textgemässer Auffassung, keine anregende Wirkung hervorzurufen vermögen. Aus der ganzen Art und Weise der Stimmbehandlung ergiebt sich übrigens, dass der Verfasser dieses Liederheftes mehr Instrumental- als Gesangs-Componist ist und sich mit dem wahren Wesen des Gesanges noch vertrauter zu machen hat. Möge Hr. Rietz diese Bemerkung nicht als hämischen Tadel hinnehmen, sondern als den unpartheiischen Ausspruch eines Kunsthefreundeten, der, so viel in seinen Kräften steht, die Kunst in den Künstlern fördern möchte! *Jul. Weiss.*

Lieder mit Pianoforte-Begleitung.

Fr. Wilh. Jähns, Germania, Gedicht vom Grafen von Strachwitz für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Berlin, bei Trautwein (J. Guttentag). Op. 36.

Isabella Behr, „Kehr bei mir ein", Gedicht von Fr. Rückert für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. in Musik gesetzt. Ebendaselbst.

Wir stellen diese beiden Lieder zusammen, weil sie zum Besten des Frauenvereins für den Bau eines Kriegsfahrzeuges herausgegeben sind. Es existirt hierzu noch eine dritte Nummer von J. Schneider, die uns nicht zur Hand ist. Was das erste Lied von Jähns betrifft, so wird dasselbe, von einer kräftigen Männerstimme gesungen, seine Wirkung nicht verfehlen. Das Gedicht ist kernig und athmet nationale Begeisterung. Der Componist hat den Inhalt durch kräftige, volksthümliche, mit schönen Harmonien gewürzte Melodie wiedergegeben. Namentlich ist es ihm gelungen, den düstern Hintergrund, auf welchem die Geschicke Deutschlands ruhen, ausdrucksvoll zu zeichnen und aus demselben das heranbrechende Morgenroth der Freiheit ahnen zu lassen. Es ist eine Melodie, für die sich nicht die demokratische Faselei, wohl aber das redliche Gemüth zu begeistern vermag.

Die zweite Composition ist die Arbeit einer nach dem Edelsten in der Kunst strebenden Dilettantin, von der wir schon andere Lieder in diesen Blättern angezeigt haben. Das vorliegende Lied steht mit seinem Inhalte in keiner Beziehung zu dem auf dem Titelblatte bezeichneten Zwecke, ist aber für sich betrachtet eine tief empfundene Melodie, welche den Sinn der Worte in eigenthümlicher Form und mit innigem Ausdruck wiedergiebt.

E. Mayer, Drei Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begl. des Pfte. Op. 7. Neustrelitz, bei Barnewitz.

Die Verfasserin dieser Lieder, die wir beiläufig gesagt wegen des nicht ausgeschriebenen Vornamens in einer früheren Beurtheilung nicht als femininum, sondern als masculinum angesehen haben, ist einem ernsten Kunststreben zugethan und hat sich in ihren Arbeiten auch mit den schwierigern Formen der Instrumentalmusik beschäftigt. Wir kennen sie nur als Lieder-Componistin und haben uns im vorigen Jahrgange über ihre mehrstimmigen Gesänge, in denen sie vorzugsweise einer sentimentalen Richtung huldigt, günstig aussprechen können. Die vorliegenden Lieder sind nicht so gelungen, sie enthalten in der Melodie wenig Eigenthümliches, die Motive kehren wieder, wenn auch die Structur der Liedform richtig ist. Sie sind nicht frei von Monotonie, die sich theils in der Erfindung der Melodie, theils ganz besonders in der $\frac{12}{8}$-Begleitung überall kundgiebt. Der Schluss des ersten Liedes läuft ganz besonders in eine überschwänglich cadenzirte Sentimentalität aus, der die übrige Haltung des Gedichts nicht entspricht. Der Standpunkt des einstimmigen Liedes, wie er hier auftritt, ist als überwunden zu betrachten, und es scheint uns, als ob diese Gattung der Verfasserin nicht besonders günstig sei, wenn wir auch ein gewisses Geschick in der Arbeit anerkennen müssen. *Dr. Lange.*

Männergesang.

Carl Zöllner, Zwölf Lieder und Gesänge für Männerstimmen in zwei Heften. Op. 13. Heft II. Leipzig, bei Friedlein & Hirsch.

Das anmuthige Talent des Componisten auf dem Gebiete der Männergesangs-Composition giebt sich in dem vorliegenden zweiten Hefte von Neuem zu erkennen. Es ist vorzugsweise die komisch-burleske Seite des musikalischen Ausdrucks, die ihm sehr gelingt und seine in diese Richtung einschlagenden Lieder zu den beliebtesten gemacht hat. Der Ausdruck des Ernsten und Elegischen erscheint bei ihm nicht in dem Maasse selbstständig, wenngleich als Gesänge alle seine Compositionen von ansprechender Wirkung sind. Die wirksamsten und eigenthümlichsten Nummern des Heftes sind No. 7, 11 und 12. Namentlich ist die Naivität und burleske Komik in den beiden letzten ausgezeichnet. Weniger sagt uns No. 10, das Arendt'sche Gedicht: „Sonne, Mond und Sternlein" zu, welches dem Componisten weit mehr Gelegenheit melodisch wie harmonisch zu charakterisiren hätte geben können.

C. L. Fischer, Sechs Gesänge für Männerstimmen, der Mainzer Liedertafel gewidmet. Op. 3. in 2 Heften. Mainz, bei Schott's Söhnen.

Ueber beide Hefte lässt sich nur so viel sagen, dass sie in einfacher Harmonie uns dem Text entsprechende Melodien vorführen. Von eigenthümlicher Erfindung giebt sich in keinem Liede etwas zu erkennen. Im Gegentheil steht die Erfindung eigentlich nur auf einem untergeordneten Standpunkte.

C. A. Bertelsmann, Drei Gesänge für vierstimmigen Männerchor, der Elberfelder Liedertafel gewidmet. Elberfeld, bei Arnold.

Der Componist ist Dirigent der Liedertafel in Amsterdam. Von den drei Liedern sind No. 2. und 3. eigenthümlich in der Erfindung und Bearbeitung. Besonders geschickt ist das Soldaten-Trinklied gemacht, in dem der Trommelwirbel und eine kernhaft rhythmisirte Melodie ein charakteristisches Gepräge haben.

J. N. Endter, Vier Studenten (Gedicht von Wangenheim) für vier Männerstimmen. Cassel, Verlag von C. Luckhardt.

Wenn vier Studenten dies Lied gut singen, so wird es immer besser klingen, als die meisten Studentenlieder. Es ist ganz hübsch erfunden, im Rhythmus sehr wirksam und allen Commercefreunden bestens zu empfehlen.

Wilh. Greef, Männerlieder, alte und neue, für Freunde des mehrstimmigen Männergesangs. Sechstes Heft. Essen, bei Bädeker.

Ueber die Tendenz dieser Sammlung im Ganzen ist schon in diesen Blättern berichtet worden. Das vorliegende Heft enthält Compositionen von Kreutzer, Hiller, Nägeli, Hering, Hoffmann v. Fallersleben, Dorn, Carl Wilhelm, dem Herausgeber und Andern. Die besondere Tendenz des Heftes ist vorzugsweise deutsch-patriotisch. Einzelne Lieder, die ausschliesslich für die Sammlung componirt zu sein scheinen, sind recht hübsch. *Dr. Lange.*

Berlin.

Musikalische Revue.

Wir haben ein ziemlich reiches Repertoir der Tagesereignisse vor uns und die nächsten Wochen werden, wie es den Anschein hat, noch mehr bringen. Denn manche Zeichen deuten darauf hin, dass vor dem Beginn des Osterfestes noch allerlei Kunstereignisse das Abendlicht in den hiesigen Concertsälen erblicken werden. Zunächst erwähnen wir des Schlusses der

Symphoniesoiréen, welche am 21. d M. mit der grossen neunten Symphonie von Beethoven von ihren zahlreichen Verehrern Abschied nahmen. Voran ging Mendelssohns Ouvertüre zum Sommernachtstraum und Mozarts Ouvertüre zur Entführung. Zur letztern fügte Hr. Mantius noch die erste Arie des Belmonte, die er mit dem Ausdrucke inniger Empfindung vortrug und hierdurch von Neuem bewies, wie sehr ihm die Fähigkeit eigen, den Adel einer gehaltvollen Melodie mit feinem Geschick wiederzugeben. Was die grosse Symphonie von Beethoven anlangt, so hat sich durch deren Aufführung Hr. Kapellmeister Taubert ein grosses Verdienst und den Dank aller Musikfreunde erworben, und dies um so mehr, als das Werk nicht geringe Schwierigkeiten selbst dem gewiegtesten Orchester darbietet. Der Chor bestand aus Mitgliedern der Singakademie und des Theaterchors. Er führte im Ganzen mit auffallender Reinheit und Sicherheit seine Partie durch. Einzelnes gelang allerdings nicht. Man darf indess seine Anforderungen nicht zu hoch spannen. Denn Beethoven verlangt hier Unmögliches und wir möchten den Chor sehen, der ohne in den Einsätzen zu schwanken, sich fortwährend in den höchsten Regionen bewegt. Das Quartett war durch Frau Köster, Frl. Löwe, Hrn. Mantius und Hrn. Krause besetzt. Wenn es auch nicht überall durchdrang, löste es seine überaus schwierige Aufgabe zu unsrer grössten Verwunderung. Namentlich entfaltete Frau Köster eine Sicherheit in den Einsätzen und eine Herrschaft über das Material ihrer Töne, wie wir es nie von einer anderen Sängerin gehört haben. Wir schliessen unsern Bericht mit dem aufrichtigsten Danke für alle die herrlichen Kunstgenüsse, welche die Symphoniesoiréen den Kunstfreunden bereitet haben und hoffen uns im nächsten Winter frisch und frei in den Räumen des Concertsaales wiederzufinden.

In der **Matthäikirche** fand am 23. d. M. ein geistliches Concert statt, welches zu einem wohlthätigen Zwecke veranstaltet worden. Es hatten sich daran Frau Köster, ein Theil des Sternschen Gesangvereins und unser trefflicher Orgelspieler Hr. Haupt betheiligt. Der Chor, der aus Mangel an Raum nur eine verhältnissmässig geringe Zahl von Sängern placiren konnte, machte zwar nicht den bekannten Eindruck seiner Tüchtigkeit, doch gelang das, was er vorführte, im Ganzen gut. Wir möchten in Rücksicht dessen, was man sonst in Kirchen zu hören pflegt, das Concert ein Miniatur-Concert nennen. Von den zum Vortrag gebrachten Compositionen erwähnen wir einer Introduction für die Orgel von Hrn. Haupt gespielt, das *Benedictus* und *Ave Verum* von Mozart, einer Arie aus Elias und der Hymne von Mendelssohn.

Die Euterpe gab an demselben Tage das dritte Concert ihres ersten Cyclus. Es wurde mit einer Symphonie vom Grafen von Westmoreland eröffnet, welche in einem leichten und fliessenden Styl geschrieben, hübsche und anziehende Momente enthält, ein Werk, das immer alle Anerkennung verdient, um so mehr, als es aus der Feder eines Dilettanten hervorgegangen. Frl. Zschiesche sang zwei Arien aus Don Juan und von Meyerbeer höchst anerkennenswerth, wenn auch nicht mit der Vollendung und Sicherheit, die wir bei ihr an dem Vortrage anderer Arien bemerkt haben. Hr. Löschhorn spielte ein Concert für Piano und Orchester von Weber. Sein Spiel war in jeder Beziehung vortrefflich. Er beherrst sein Instrument mit grosser Sicherheit und macht Anspruch auf einen Spieler ersten Ranges in unsrer Residenz. Hr. J. Stahlknecht trug ein Concert eigener Composition auf dem Violoncell vor und zeigte sich in gleichem Maasse als ausgezeichneten Virtuosen, dem ganz besonders die Gabe eines gesangreichen vollen Tons eigen ist. Die Composition enthielt recht hübsche Elemente, die namentlich für das Instrument mit Kunst und Feinheit verarbeitet waren. Zum Schluss folgte die bereits bei einer andern Gelegenheit besprochene Ouvertüre von A. Stahlknecht. Hr. Wieprecht wird demnächst einen zweiten Cyclus seiner Soiréen eröffnen.

Am 24sten hatte der Organist Hr. Hauer mit dem von ihm gestifteten Gesangverein eine Aufführung des „Faust“ von Radzivil im Saale des Englischen Hauses veranstaltet, ein Unternehmen, das uns mit Rücksicht auf die Schwierigkeit des Werkes für einen noch so jungen Verein mehr als gewagt erschien. Es freut uns jedoch, berichten zu können, dass unsere Erwartungen nicht nur bei Weitem übertroffen wurden, sondern dass die Leistungen des Vereins sogar wirklich künstlerische Momente hatten. Hierzu zählen wir vor Allem die Ausführung der Chöre: „Christ ist erstanden“ und das Requiem. Besonders wirkte in dem erstern der frische und jugendliche Klang der Sopranstimmen äusserst wohlthuend. Auch die Leistungen der ebenfalls dem Verein angehörenden Solisten boten manches Anerkennenswerthe dar, besonders in den Sopranpartien. Wir zweifeln nicht, dass es Hrn. Hauer im Laufe der Zeit gelingen wird, seinen Verein auf eine recht achtbare künstlerische Höhe zu erheben. *H.*

Am 24. d. M. gab Frl. Caroline Caspari in der **Singakademie** ein Concert, welches seinem ganzen Zuschnitte nach mehr einen dilettantischen als rein künstlerischen Character hatte. Die Concertgeberin ist eine unserer geschätztesten Concertsängerinnen, welche sich namentlich durch grosse Bereitwilligkeit und freundliche Zuvorkommenheit überall auszeichnet, wo

es auf gesangliche Unterstützung, theils in Künstler- theils in Wohlthätigkeitsconcerten ankommt. Ebenso ist bekannt, dass sie eine recht hübsche Altstimme besitzt, über die wir uns nach dem oben Gesagten eines weitern Urtheils enthalten können. Frl. Caspari sang in dem bekannten Chor aus Orpheus mit Harfenbegleitung die Altpartie, ferner in einem Duett aus Semiramis mit einem Hrn. Colberg und ausserdem Lieder. Hr. Ed. Franck spielte zwei Capriccios von Weber und eigener Composition. Letztere ist eine characteristisch-eigenthümliche Arbeit. Er trug sodann Beethovens *Cis-moll* Sonate vor, von der uns besonders die beiden ersten Sätze sehr zusagten, während wir im Schlusssatze eine geschicktere Verwendung des Pedals gewünscht hätten. Hr. Gareis spielte Variationen für Clarinette mit bekannter Tüchtigkeit. Ein aus verschiedenen Kräften gebildeter Chor (Hr. Kotzold u. a.) betheiligte sich an grössern Aufführungen, unter denen wir das Finale des zweiten Acts aus der Euryanthe nennen.

Im **Concertsaale des Opernhauses** hatten Frau Luise Köster und Frau Crelinger eine musikalisch-deklamatorische, aus zahlreichen Nummern bestehende Matinee zu einem wohlthätigen Zwecke veranstaltet. Sie war nach beiden Seiten hin interessant. Da wir hier für musikalische Leser schreiben, haben wir es nur mit dem einen Theile zu thun. Hr. Kapellmeister Taubert und Hr. Ed. Franck spielten ein Duo für Pianoforte von Moscheles, das wir als erschienene Composition nicht weiter beurtheilen. Der Vortrag aber war ausgezeichnet, durch und durch künstlerisch, wie wir es von den genannten Herren nicht anders erwarten können. Frau Köster sang die erste Arie aus der Iphigenia mit jener Tiefe und Innigkeit des Ausdrucks, die dieser Künstlerin im Vortrage der Gluckschen Musik ganz besonders eigen ist. Frl. Zschiesche und die Herren Zschiesche und Mantius sangen ein Terzett aus Paers Sargin. Hr. Mantius erfreute durch den Vortrag der Adelaide von Beethoven und bewies von Neuem, in wie hohen Maasse ihm das Verständniss classischer Compositionen und die Mittel für den getragenen, besonders deutschen Gesang eigen sind. Hr. Demunk spielte auf dem Violoncell Variationen über Beethovens Sehnsuchtswalzer, die mit allen möglichen Capricen der seltensten Virtuosität ausgestattet waren. Mit welchem Geschick er seine Aufgabe löste, lässt sich aus den über ihn schon öfters gegebenen günstigen Berichten leicht beurtheilen. Frau Köster sang nächstdem aus dem „Johann von Paris“ die capriciöse Arie: „Welche Lust gewährt das Reisen,“ die unserm Geschmack wenig zusagt und einige Lieder von Taubert und Reinthaler, welche sehr ansprachen, Hr. Zschiesche ein komisches Lied aus Mendelssohns jugendlichen Liederspiele: „In der Fremde“. Hr. Kapellmeister Taubert hatte die Klavierbegleitung übernommen und führte diese mit der ihm besonders eignen Gewandtheit aus. Im Ganzen gehört dies Concert zu den brillantesten der Saison. Es hatte namentlich eine ganz besondere Würze in seinem deklamatorischen Theil, der durch die besten Kräfte unserer Bühne repräsentirt war.

d. R.

Correspondenz.

Wiener Briefe.

VI.

Unser sonst so wucherndes Concertwesen ist diesmal in Quantität und Qualität dürftig.

Das Anziehendste, was dem Musikfreund hierin geboten wurde, war die erste Abtheilung von Mendelssohn's „Elias“, die am verflossenen Sonntag von der Gesellschaft der österreichischen Musikfreunde zu Gehör gebracht wurde. Da Ihnen in Berlin der „Elias“ genau bekannt ist, würde ich mit einer detaillirten Besprechung derselben zu spät kommen; einige allgemeine Bemerkungen mögen mir jedoch verstattet sein. „Elias“ ist nebst dem „Paulus“ desselben Meisters wohl das Gediegenste, was seit Seb. Bach und Händel im Gebiet des Oratoriums geleistet wurde. Der hohe Vorzug, den diese beiden Werke vor gleichzeitigen achtungswerthen Bestrebungen behaupten, liegt mir nicht so sehr in ihrer überwiegenden Kunstvollendung, als vielmehr in dem Geiste echter Religiosität, welcher sie von der ersten bis zur letzten Note gleichmässig durchathmet. Es herrscht im „Elias“ — um auf diesen zurückzukommen — eine Weihe, ein Ernst, eine schlichte, ja patriarchalische Frömmigkeit, dass es uns oft gemahnt, als wehte ein Hauch aus dem alten Testament herüber. Ein hoher Reiz, der ferner Mendelssohn's Oratorien als Eigenthümlichkeit zukommt, ist die merkwürdige Verschmelzung des strengen Bach-schen Styls mit dem Zauber der romantischen Musik. „Verschmelzung“ sagte ich, nicht Aneinanderreihung, denn es ist in der That der strenggläubige Ernst der Voreltern hier Eins geworden mit der geistreichen Feinheit und Fantasie der Enkel. Wer daher in Mendelssohn blos einen Nachahmer S. Bach's erblickt, irrt mit Ungerechtigkeit. Wohl ist der Schöpfer des „Paulus“ Bach's Sohn im Geiste, doch wer je die Matthäische oder Johannäische Passionsmusik des Letzteren gelesen, wird gestehen, wie Mendelssohn in verwandter Richtung doch selbstständig und freischaffend dasteht. Ja, ich schäme mich nicht der Meinung, dass Mendelssohn's Oratorien dem Bewusstsein und Bedürfniss unserer Zeit — und diese haben wir doch vor Allem zu beachten — dankenswerther gegenüberstehen, als jene des titanenhaften alten Herrn. Denn wenn auch Mendelssohn sein Vorbild nicht erreicht hat in dessen bis zur Ueberfülle colossalem Aufbau und einer Tiefe der Beschaulichkeit, die wir oft bodenlos nennen möchten, so steht er für uns im Vortheil durch all die Pathengeschenke der neueren Zeit, als da sind: freiere, poetische Beseelung, feine, sinnige Zeichnung, Leidenschaft; gar nicht zu reden von dem grösseren Reichthum und Verständniss der Mittel. Mendelssohn liess Bach's Geist auf einer höhern Stufe der Kunstentwicklung wieder erscheinen und entfaltete dessen strenge Erhabenheit zur Blüthe; um ebensoviel als Bach grösser war, ist Mendelssohn schöner. Am häufigsten hört man die Frage, wie „Elias“ sich zum „Paulus“ verhalte? Ich glaube, dass nur Vorliebe zwischen den Beiden entscheiden kann, ein unbefangen entscheidendes Urtheil mag sie für ebenbürtig erklären. Die Vorzüge, die das eine Werk gegen das andere aufzuweisen hat, sind fast durchgängig in der Verschiedenheit des Gegenstandes begründet und dürften sich kompensiren; allenfalls steht „Elias“ in dem Vortheil, dass er kürzer ist als „Paulus“, welchem selbst ein starker Geist kaum bis Ende gleichen Stand halten kann. Der Stoff zum „Paulus“ hat mehr Mannigfaltigkeit, mehr Wechsel der Personen, der Scene, der Begebenheiten; die Geschichte des Elias beharrt stets auf gleichem Boden, in streng fortschreitender Handlung. Im „Paulus“ bot sich dem Componisten äusserst günstig der dreifache Contrast der Juden, Christen und Heiden, während im Elias sich nur zwei Gruppen, die gläubigen und die abgöttischen Israeliten gegenüberstehen. Paulus ist reicher an Nummern rührender Zartheit und Innigkeit, dagegen übertrifft ihn Elias an Kraft und Grösse. Die beiden Oratorien verhalten sich zu einander beinahe wie die Charaktere ihrer Helden: Paulus ist feiner, gewandter, romantischer — neutestamentarisch; Elias naturrichtiger, gewaltiger, schroffer — alttestamentarisch. In Wien hat ehrlich gestanden weder Paulus noch Elias viel Glück gemacht, überhaupt kein Werk Mendelssohn's nachhaltig gewirkt. Häufiger als irgendwo hört man in Wien den Gemeinplatz gegen Mendelssohn richten: „er componire mit dem Verstand und nicht mit dem Gefühle“. Mit dem Verstand macht man Schemate, aber keine Musik. Wenn Mendelssohn keine echte Musik schreibt, dann gnade Gott den Andern! Allein angenommen, der Componist der *A-moll*-Symphonie sei baar alles tiefen Gefühls, wäre

er dann auf den Verstand angewiesen? Wo um Himmelswillen bleibt denn die Fantasie? Sehr häufig hört man ferner in Wien Mendelssohn's ernst-erhabenen Oratorien die Schöpfung und die Jahreszeiten von Haydn entgegensetzen, die sich seit einer langen Reihe von Jahren in der ungeschwächten Gunst des Publikums erhalten haben. Gewiss verehre ich Haydn's liebe, blühende Musik nicht minder herzlich als Jeder von ihnen — aber wenn man gegenüber dem Begriff von Oratorienstyl (!) Mendelssohn mit Haydn schlagen will, so ist es mir schwer, dabei ein ernsthaftes Gesicht zu behalten. Merkwürdiger Weise schien Elias in der mangelhafteren Aufführung des Gesellschafts-Concerts mehr anzusprechen, als in der grossen vorjährigen. Das sehr zahlreich versammelte Publikum horchte mit gespannter Aufmerksamkeit und verharrte bis zur letzten Note auf seinen Sitzen, während es doch hier üblich ist, bei Beginn des Schlusschors die Flucht zu ergreifen. Seit der ersten Aufführung des „Paulus" hat in Wien das Verständniss und die Würdigung Mendelssohn's unzweifelhaft zugenommen; unser richtig fühlendes Publikum ist in seinem zögernden, doch sichern Fortschritt auch hier nicht zurückgeblieben und wir haben nicht mehr zu fürchten, dass wie Damals Journalritter von der traurigsten Gestalt einem Felix Mendelssohn die Fehler Dutzendweise nachrechnen werden. Auch das unläugbare Widerstreben, welches sich von jeher in unsrer Presse und unserm Publikum gegen Kunstleistungen äusserte, die von Nord-Deutschland kamen, schwindet immer mehr und mehr, und wenn wir auch nicht hoffen dürfen, dass Wien je ein Grenzdamm sein werde gegen das Schlechte aus Süden, so wird es doch gewiss aufhören, ein Grenzdamm zu sein gegen das Gute aus Norden.

Feuilleton.

MUSIKALISCHE XENIEN

von

Dr. A. J. Becher.

Erstes Alphabet.

Ad. Adam.

Du ein Adam? Du mehrest den präadamitischen Unfug,
Statt eines neuen Geschlechts weiser Begründer zu sein!

Hector Berlioz.

Beethoven's Sonnengespann wähnt thörigen Sinns er zu lenken,
Aber ein Phaëton nur, trifft ihn der schmählichste Sturz.

Friedrich Chopin.

Geistreich jede Empfindung betastend und keine ergründend,
Ist er des feinsten Salons würdiger Repräsentant.

Dilettantismus.

Wer nicht in der Musik lebt, geistige Kraft ihr entschöpfend,
Bleibt Dilettant, ob er gleich durch sie redlich sich nährt.

Heinrich Ernst.

Darum bist du so lieb mir, weil bei der kühnsten Bravour du
Immer den Adel der Kunst treu im Gemüthe bewahrst.

Form.

Formen zerstören ist leicht, doch schwer die gegeb'nen erweitern;
Neue erfinden ist selbst Genien selten vergönnt.

Griepenkerl (Verfasser der Novelle „die Beethovener").

Nicht in den Werken des göttlichen Meisters, in deinem Gehirn nur
Spukt das fatale Gespenst, das Beethoven du nennst.

E. T. A. Hoffmann.

Haltet in Ehren den Mann, der zuerst Beethoven gewürdigt!
Aber den Späteren bleibt noch zu entschleiern genug.

Italien.

Wiege dramatischer Tonkunst einst, du wirst ihre Bahre,
Wenn sich Germanien nicht treu der verlass'nen erbarmt.

Jahrmarkt.

Jahrmarkt ist in der Tonkunst Landen: verkleidet wie Künstler
Spielen die Gaukler zu Hauf; Publikum giebt es genug.

Kritik.

Soll die Kritik uns nutzen, sie zeige mit Strenge den Irrthum,
Zeige die Wege zugleich, wie man zum Wahren gelangt.

Franz Liszt.

Deine gewaltige Glutkraft hätte die Marken der Tonkunst
Weiter gepflanzt, wenn Paris nicht dir die Weihe geraubt!

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Zweifel ob deines Genies wollt' Mancher erheben, da schriebst du
Selbst dir den Boten des Heils: Paul, der die Heiden bekehrt!

Otto Nicolai.

Freund, dein schönes Talent nicht länger entfremde der Heimath,
Was dein Bestes du nennst, Wälschland würdigt es nicht.

Oper.

Oper ist Drama! Darum kann ohne dramatische Wahrheit,
Trotz Melodie und Effect, nie eine Oper entsteh'n.

Popularität.

Publikum heisset der Abgott, dem kurzsichtige Ruhmsucht
Auf den Altären des Neids opfert die Würde der Kunst.

Quinten.

„Quinten entdeckt ich in Bach!" — Nur weiter geforscht, du entdeckst noch
Manches was Mancher verdammt, weil an der Schale er klebt.

Regeln.

Regeln sind Kinder der Zeit, die Erfahrung erzeugt und verwirft sie;
Doch die Gesetze der Kunst gelten so morgen wie heut'.

A. Schindler, ami de Beethoven, spricht:

„Ich nur hab' ihn erfasst, d'rum meiner nicht kann man entbehren,
Mir nur schenkt' er Vertrau'n, ach und er liebte nur mich!"

A. Thibaut's Werk: „die Reinheit der Tonkunst".

Zwar ist das Urtheil schief oft; aber die edle Begeist'rung
Fördert die Kunst und verleiht bleibende Geltung dem Buch.

Unterricht.

Lös't nur tüchtig die Hand, doch festigt gehörig den Kopf auch,
Dass die Geläufigkeit nicht laufe davon mit dem Geist.

Vortrag.

Was vollendeter Vortrag sey? Wenn der sinnige Hörer
Ganz in dem Kunstwerk lebt, sich und den Spieler vergisst.

C. M. von Weber.

Charakteristische Wahrheit, diebt anschmiegend dem Wort sich,
Giebt er in höchster Potenz; oft aber hinket die Form.

Xenien-Bureau.

Auskunft geb' ich allhier über dieses und jenes. Geduld nur!
Gross ist der Vorrath; heut nehmt mit dem Pröbchen fürlieb.

Zelter.

Unter böotischer Hülle verbargst du attische Bildung.
Mancher verkannte dich drum! Göthe erkor dich zum Freund!

Eine Sängerin wird enthauptet! Die Sängerin Schodel am ungarischen Theater in Pesth, auch in Deutschland bekannt und vor mehreren Jahren in Hannover engagirt, jetzige Geliebte Nyary's, soll auf Kossuth's Befehl in Debreczin öffentlich enthauptet worden sein, weil sie Nyary zum Treubruch an der Sache des Vaterlandes bereden wollte und den missglückten Versuch gemacht haben soll, Kossuth bei einem Festgelage zu vergiften.

Nachrichten.

Berlin. Am Dienstag den 20. d. M. wurde die Versammlung der Singacademie mit einer Feier eröffnet, welche durch ein Geschenk von Hoher Hand herbeigeführt worden. Es besitzt die Singacademie bereits seit Jahren die Büsten von Fasch, Frau Zelter, Zelter und Fürst Anton Radziwill; erstere beide sind Arbeiten von Schadow, die des Zelter von Rauch und die letztere von Wichmann, alle in Marmor, welche in den Räumen der Königl. Logen aufgestellt sind. Die Büsten von J. S. Bach und Händel befinden sich in Gypsabgüssen im kleinern Maassstabe im Cäcilien-Saale. Der Beobachtung Sr. Maj. des Königs war es nicht entgangen, dass die Bildnisse der beiden Kunsthelden Bach und Händel, aus edlerem Stoffe geschaffen, hier nicht fehlen dürften; so erhielt zunächt der Bildhauer Kalk, ein Schüler Rauch's, den Auftrag, die Büste Händel's in Marmor von colossaler Grösse anzufertigen. Schon vor einiger Zeit wurde diese im Namen Sr. Maj. des Königs durch Hrn. General-Director von Olfers der Singacademie übergeben. Zur Zeit konnte dem Kunstwerke aber noch kein zur Aufstellung passender Raum angewiesen werden, da die Singacademie einen grossen Theil des vorigen Jahres nicht im Besitz ihres Hauses war. Jetzt erst, da es der Singacademie zusteht, ihre Räume wieder der Tonkunst zu öffnen, konnte das Königl. Geschenk auf entsprechende Weise den Mitgliedern sichtbar werden. Das Bildniss Händel's war daher an jenem Abend, um mehrere Stufen erhöht, in Mitten des Orchesterraumes auf einem marmorartigen Sockel aufgestellt; die Stirn des Bildnisses zierte ein Lorbeerkranz. Die Feier eröffnete ein Choral von Zelter, dem sich der Chor aus Händels „Messias": „Machet das Thor weit dem Herrn" anschloss. In wenigen Worten deutete der Director der Singacademie auf die Verdienste des grossen Meisters hin, und sprach zweien Königen den tiefgefühlten Dank aus: Friedrich Wilhelm III., der die Singacademie mit einer Prachtausgabe der Händel'schen Werke beschenkt; Friedrich Wilhelm IV., dem sie das Bildniss des Meisters, aus edelstem Stoffe gebildet, verdankt. Daran schloss sich der Volksgesang der Preussen mit der gelungenen Unterlegung von C. Seidel, welcher mit Liebe und Begeisterung angestimmt und ausgeführt wurde. Dem Liede folgte das Halleluja und noch mehrere Stücke aus dem Messias von Händel.

— Die Signale berichten: „Die Berliner Kritik, die bekannte Opernverschlingende Plapperschlange, ringelt sich so eben um Nicolai's dort zum ersten Male aufgeführte Oper. Adieu, ihr lustigen Weiber!" — ? ! —

Hamburg, den 22. März. Die Vereinigung der beiden Theater unter Direction von Wurda hat nun definitiv stattgefunden, nachdem die Actionaire in einer General-Versammlung ihre Zustimmung gegeben.

Frankfurt a. M. Tichatschek wird hier gastiren und zwar zunächst als Eleazar in der „Jüdin".

— Hr. Breunig kündigt ein Concert an mit der Bezeichnung: „Piano-Cantante-Concert", eine neue Conbination, welche diesem verbesserten Klavier diesen Beinamen gegeben. Besondere Vortheile sollen sich dem Klavierspieler für den Vortrag gesangreicher Stellen und zur Begleitung des Gesanges darbieten.

Leipzig. Am 15. d. M. fand das neunzehnte Concert im Gewandhause statt, in welchem eine neue Symphonie von Ferd. Hiller zur Aufführung kam. Die Symphonie erwarb sich die Anerkennung aller competenten Richter und lieferte den Beweis, dass Hr. Hiller auch nach dieser Seite Treffliches leistet. In demselben Concert liess sich Hr. Ed. Frank aus Berlin hören, und zwar mit einem selbstcomponirten Klavier-Concert, welches sich durch geschickte Verarbeitung, weniger durch geniale Erfindung auszeichnet. Die vollste Anerkennung erhielt aber sein vortrefflicher Vortrag.

Weimar. Von der neuen Oper des Herzogs von Coburg: „Tony oder die Vergeltung" werden hier und in Dresden Aufführungen stattfinden.

Wien. In der „Wiener Zeitung" lesen wir, dass ein Prof. Flügel eine neue „Volkshymne" gemacht hat mit „verfassungsmässigem (?) Texte". Höchst dunkel zwar, aber etwas wunderbar? Aus dem Gedichte können wir auch ersehen, dass der „Flügel" nicht die glänzendsten „Federn" hat. *H.*

Stuttgart. Der Contract der Frau Schreiber-Kirchberger währt vorläufig nur bis Ende Juni. Sie erhält bis dahin 2000 Fl. Frau Palm wird, wie man vernimmt, die hiesige Bühne bestimmt verlassen, da man ihr nicht mehr 6000 Fl. jährlich bewilligen will. Man spricht von einem hier zu begründenden Pensionsfond, denn die lebenslänglichen Anstellungen haben ihre Endschaft erreicht! *A. Th. Ch.*

Amsterdam. Hr. Dir. Röder wird eine deutsche Oper in London eröffnen und hat hierzu schon sehr gute Engagements in Deutschland abgeschlossen.

Brüssel. „Das Thal von Andorra" hat hier einen unglaublichen Enthusiasmus erregt. Welche reizende und frische Musik, wie reizende Motive und eine wie ansprechende Melancholie in den Arien und Romanzen! Am meisten Beifall fanden hier die Arie der Georgette, die Legende des alten Jaques, die Cavatine der Mairose. Ebenso haben die Couplets des Jejoyeux einen grossen Effect hervorgerufen. Nicht minder erfreute man sich an dem lieblichen Quartett des ersten Acts. Die Ausführung war aber auch vortrefflich und trug ein Wesentliches zu dem Erfolg bei. Unter den Ausführenden ist ganz besonders Mlle. Pauline Marchand zu nennen, welche mit einer überaus reizenden Stimme ein ungewöhnliches Darstellungstalent verbindet. Nach dem zweiten Act machte sich der Enthusiasmus der Zuhörer wie unwillkührlich durch einen stürmischen Hervorruf dieser Künstlerin Luft.

Paris. Wie wir schon berichtet haben, wird die erste Aufführung von Meyerbeer's „Propheten" bestimmt im Anfang des nächsten Monats stattfinden. Das grossartige Werk, von dem nun schon so lange die Rede, und auf das man in Folge dessen so ungemein gespannt ist, wird also endlich aus der Kategorie der Versprechungen in die der Wirklichkeit übergehen. In Bezug auf die vielen mehr oder weniger geistreichen Anekdoten, die man sich über das Werk erzählt, hat die Direction der Oper an den Redacteur des Siècle folgendes, die dabei verbreiteten Irrthümer aufklärende Schreiben gerichtet:

„Monsieur!

In Ihrer letzten Revue sprechen Sie über die bevorstehende Aufführung des Propheten in Ausdrücken, über die sich wahrlich weder der Componist noch die Direction beklagen können. Auch Sie haben dabei ohne Zweifel aus den vielfachen Anekdoten, die die grosse Neugierde des Publicums auf das so lange erwartete Werk hervorgerufen hat, geschöpft, und so ist es denn gekommen, dass Ihr wohlwollender Artikel manche Ungenauigkeiten enthält, wesswegen wir Sie um gefällige Aufnahme folgender berichtigender Thatsachen bitten. Zuvörderst wird der „Prophet" nicht seit bereits 13 Jahren erwartet. Die „Hugenotten" wurden 1836 zum ersten Male gegeben, und nach diesem hat Meyerbeer zwei grosse Werke, „das Feldlager in Schlesien" und „Struensee" componirt. Die Composition des Propheten hat er erst vor 5 Jahren begonnen, und ganz neuerlich die letzte Hand daran gelegt. Meyerbeer hat ferner keine neuen, bisher unbekannten Instrumente dazu verlangt. Er wendet nur das tiefe Saxhorn an, welches schon in den Hugenotten gebraucht wird, und auch in dem im vorigen Jahre gegebenen Ballet „Griseldis" von Adam vorkommt. Ebensowenig hat er eine Verstärkung des Orchesters von 8 Musikern und eine entsprechende Raumvergrösserung des-

selben beantragt. Was die Proben anbetrifft, so ist Meyerbeer weit entfernt, sie zu verlängern oder zu vermehren, um die Ungeduld des Publikums noch mehr anzustacheln. Im Gegentheil beschleunigt er sie aufs Aeusserste und findet darin die lebhafteste Unterstützung sowohl von unsere Seite, als von Seiten der mitwirkenden Künstler. Mögen Sie diese Berichtigung freundlich hinnehmen, und sie als eben nur im Interesse der Wahrheit geschehen betrachten. „Duponchel, Roqueplan, Directoren der gr. Oper."

Wir fügen noch hinzu, dass am vergangenen Dienstag eine Generalprobe der drei ersten Acte stattgefunden und dass namentlich Roger die grossartigsten Proben seines Talents als Sänger und Schauspieler darin abgelegt hat.

Anvers. In diesem Augenblick giebt es eine Menge von Concerten. Christus am Oelberg von Beethoven ist mit vielem Beifall aufgeführt worden. Max Bohrer, der berühmte Violoncellist, gab ein sehr besuchtes Concert. Das „Thal von Andorra" behauptet in der komischen Oper noch einen so glänzenden Erfolg, wie wir ihn in neuester Zeit bei einer Darstellung nicht leicht erlebt haben.

London. Sie wissen, dass mit der Eröffnung des Parlaments bei uns die Saison beginnt. Die ausführlichsten Anzeigen von Theatern, Bällen, Concerten füllen die Strassenecken und die Journale gehen darin noch weiter. Jeder sucht sich das Beste aus. Die elegante Welt fragt vor allen Dingen nach den Vorstellungen der italienischen Oper. Leider wird durch die zu grosse Vorliebe für dieses Institut das Interesse an der Nationalbühne und auch an den Werken einheimischer Künstler in hohem Grade geschmälert. Macfaren, Wallace, Loder u. a. hätten Gelegenheit, die Früchte ihres Talents und Fleisses zu ärndten, wenn ein reicher Capitalist als Konkurrent mit der italienischen Oper aufträte. Im Ganzen aber ist hier noch immer die Vorliebe für ernste Musik sehr gross, und daher kommt es, dass man entweder für geistliche oder rein lyrische Musik Institute gründet oder die bereits vorhandenen unterstützt. Das bedeutendste Insitut der Art ist, wie sie wissen, die Sacred Harmonic Society. In ihr werden die grössten Werke von Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn durch 700 Künstler ausgeführt. Kürzlich hörte ich unter des Dirigenten Costa Leitung den Messias von Händel, Beethovens Messe in C und Mendelssohns Hymne. Die Aufführung hatte, man kann sagen, einen gigantischen Character. Ebenso behaupten die anciens concerts und die madrigal al glee clubs ihren alten Ruhm durch den höchts einflussreichen aristokratischen Schutz, welcher ihnen zu Theil wird. Es wird durch sie aber auch für den Kunstgeschmack der Engländer ausserordentlich viel erzielt. Zu bedauern ist nur, dass die Saison bei uns nur wenige Monate währt und dass während mehr als 6 Monate in dem musikalischen Leben ein förmlicher Stillstand eintritt.

— Das Balletpersonal des Theaters der Königin, dessen Grössen in dieser Saison die Damen Carlotta Grisi, Marie Taglioni und Rosati und die Hrn. Gosselin, Stephan, Louis D'or und Charles sind, bereitet unter andern ein neues Ballet: „das Thal von Andorra" vor. Der Director Lumley geht auch damit um, die Halévy'sche Oper gleichen Namens zur Aufführung zu bringen, und zwar mit der Lind als Mairöschen, natürlich in italienischer Sprache. Jenny Lind würde in dieser Rolle sicherlich Gelegenheit finden, ihren Meisterschöpfungen eine neue, und vielleicht eine der glänzendsten hinzuzufügen. Hat sie doch von jeher in der Darstellung solcher einfacher, lyrisch-gemüthvoller Rollen die höchsten Triumphe gefeiert! Es wäre zugleich die erste Halévy'sche Oper, die in England über die Bühne ginge. So sehr der geniale Componist der „Jüdin" auch in den Kreisen aller Kunstfreunde angesehen ist, so wollte es ihm bis jetzt doch noch nicht gelingen, auf englischem Boden irgend wie heimisch zu werden.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Binnen Kurzem erscheinen:

Gung'l, Joseph, **Abschied von Berlin.** Walzer. Op. 77.
- - Op. 78.
- - **Quadrille** über Melodien gesungen von Christi Minstrels. Op. 79.

Ferner bereits im Druck der mit so viel Beifall aufgenommene:

Lieder. Signal-Galoppe.

Sämmtliche sowohl für **Pianoforte allein,** als wie auch für **grosses Orchester** in Auflag-Stimmen.

Ed. Bote & G. Bock,
(Gustav Bock)
Königl. Hof-Musikhändler in Berlin und Breslau.

W. A. Mozart,

18 Sonates pour le Piano à deux mains,
Edition nouvelle et soigneusement revue.

No. 1. 25 Ngr. No. 2. 11. 16. à 15 Ngr. No. 3. 4. 7. 8. 10. 12. 13. 14. 17. à 20 Ngr. No. 5. 15. à 12½ Ngr. No. 6. 17½ Ngr. No. 9. 10 Ngr. No. 18. 22½ Ngr.

chez ***C. F. Peters,***
Bureau de Musique à Leipzig.

Billiger Verkauf einer musikalischen Bibliothek.

Eine auserlesene Sammlung von Musikalien, musikalisch-theoretischen Werken und seltenen Handschriften (unter den letzteren zwei auf Pergament aus dem 12ten und 14ten Jahrhundert), die sämmtlichen Instrumentalstimmen zu Händel's „Samson" nach der von Mosel'schen Bearbeitung, unter den ersteren Sinfonien, Concerte, Quartette, Trios, Duette, Sonaten, Schulen, Etuden u. s. w. für Pianoforte, Violine, Bratsche, Cello u. s. w., Gesangmusik aller Art, Partituren, Klavierauszüge, gedruckte und geschriebene Stimmen zu berühmten Oratorien, Opern, Kirchen- und Concert-Musiken, so wie eine reiche Auswahl ausgezeichneter ein- und mehrstimmiger Gesänge, soll wo möglich im Ganzen für den 4ten Theil ihres Werthes gegen gleich baare Bezahlung verkauft werden. Die Sammlung würde sich für Leih-Bibliotheken trefflich eignen.

Kauflustige wollen sich baldigst, bis spätestens zum 8. April c., in portofreien Briefen wenden an:

J. H. Brandt,
Auct.-Commiss. u. ger. Taxator in Halle a. S.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 14. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. **4. April 1849.**

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von **Ed. Bote & G. Bock.**
Halbjährlich 3 Thlr. }
Jährlich 3 Thlr. } ohne Prämie.
Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. }

Inhalt: Moderne, socialistisch-musikalische Tendenzen und Luftschlösser. — Berlin (Musikalische Revue). — Correspondenz (Paris, Schwerin). — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Moderne, socialistisch-musikalische Tendenzen und Luftschlösser.

beleuchtet

von *L. Kossmaly.*

„Wenn es — nach Shakespeare — mehr Dinge im Himmel und auf Erden giebt, als unsere Schulweisheit sich träumen lässt, so enthält dafür unsere Schulweisheit wieder Dinge, von denen man weder im Himmel noch auf Erden jemals sich träumen lassen wird.“ — —

Napoleon nennt die Deutschen ein Volk von „Ideologen“. Man hat an dem Worte mehrfach Aergerniss genommen; Unverstand oder Beschränktheit haben selbst eine indirecte Verspottung unserer Nationaleigenthümlichkeit darin wittern wollen.

Gleichwohl erweist sich der Ausdruck als aus der tiefsten und richtigsten Erkenntniss und Würdigung dieser Eigenthümlichkeit hervorgegangen; erscheint der hervorstechende, ja der eigentliche Grundzug des deutschen Volkes, d. i. sein vorwiegender Hang zur Contemplation, sein überschwänglicher Idealismus, so wie jene ihm eigene Kraft der Abstraction, vermöge welcher es sich mit Leichtigkeit aus den niedern engen Schranken der Wirklichkeit in die schwindelnden und luftigen Höhen der „reinen Idee“ des „absoluten Geistes“ zu versetzen und so gewissermaassen — wie einst Ehren Münchhausen, glaubwürdigen Andenkens, mittelst seines eigenen Zopfes sich über sich selbst empor zu schwingen und zu erheben vermag — mit diesem einen Worte unvergleichlich treffend bezeichnet. Nur hätte, um dem sonst so geistreichen Ausspruche erst die rechte Vollständigkeit zu verleihen, noch hinzugefügt werden müssen, dass von jenem charakteristischen Grundzuge die entschiedene Ueberlegenheit und Suprematie herzuleiten ist, welche die Deutschen von jeher im Gebiete des Humors — in des Wortes ausgedehntester Bedeutung — ausgeübt haben und welche ihnen, als „gebornen“ Humoristen, als den „Humoristen *par excellence*“, die vollgültigsten Ansprüche auf das humoristische Primat unter den übrigen Völkern der Erde verleiht. Ob dieser Humor ein bewusster oder unbewusster, ein freiwilliger oder unfreiwilliger, ist ganz gleichgültig; hier kommt's nur auf die Sache selbst an. Dass diese aber in unumstösslicher Gewissheitsfülle bei uns vorhanden, wird den dafür zu liefernden schlagenden Belegen gegenüber selbt der verwegenste Scepticismus, der eigensinnigste Kriticismus nicht weg zu disputiren im Stande sein.

Den nächsten Anlass zu diesen Betrachtungen boten uns besonders einige der neuern, theils der Aesthetik, theils der Kritik, theils dem Gebiet der höhern Kunstphilosophie angehörenden, musikalisch-schriftstellerischen Erscheinungen dar, unter welchen die unter dem Titel: „Civilisation und Musik“ erschienene Schrift von Theodor Hagen als ein wahres Eldorado der Phantastik und der Excentricität, als eine selige Insel der Ideologie, gleichsam als ein Dom der kühnsten, in die schwindelnste Höhe der Abstraction sich schwingenden Logik, ganz besonders hervorragt. Wiewohl schon mehrfach besprochen und gewürdigt, dürfte doch der Umstand, dass in neuester Zeit erst noch wieder die Leipziger Tonkünstler-Commission in ihrer, die Reorganisation des Musikwesens betreffenden Zuschrift an das Ministerium der geistlichen etc. Angelegenheiten in Berlin mehrfach darauf Bezug nimmt, von Neuem die Aufmerksamkeit auf die genannte Brochüre hinlenken und eine nochmalige nä-

here Beleuchtung derselben ganz am Platze erscheinen lassen; um so mehr, als dadurch allen denen, welchen die Schrift bis dahin noch unbekannt geblieben, um auch ihrerseits der wohlthätigen Wirkungen eines in seiner hohen Unbefangenheit um so unwiderstehlichern Humors, wie er in „Civilisation und Musik“ zur Erscheinung kommt, sich theilhaftig zu machen; eine Gelegenheit, die in einer Zeit, wo die fast jede Stirn umlagernden Wolken des Trübsinns so selten einzelne Sonnenblicke einer erquickenden Heiterkeit durchdringen lassen, gewiss Jedem doppelt erwünscht sein muss. Zur Vermeidung etwaigen Missverständnisses muss bemerkt werden, dass im ganzen Verlauf der folgenden Besprechung durchweg der Schein der Opposition angenommen ist, ein Verfahren, das nach den so unumwunden und unbedingt anerkennenden Einleitungsworten auf den ersten Augenblick einigermaassen befremden dürfte, jedoch geflissentlich und zwar aus dem Grunde eingeschlagen wurde, weil es am geeignetsten erschien, uns den in frühern Beurtheilungen von „Civilisation und Musik“ begangenen Missgriff, den kühnen genialen Gedankenflug des Verfassers vom beschränkten Gesichtspunkte des blossen gemeinen Menschenverstandes zu beurtheilen, zu ironisiren dadurch desto greller hervortreten zu lassen.

Herr Theodor Hagen geht in seiner Abhandlung von der Maxime aus, dass die Civilisation die Ursprünglichkeit, Naivität und Keuschheit des Menschen untergräbt, dass sie deshalb eine natürliche Gegnerin der Kunst sei, die dadurch aufgehört hat, eine Wohlthat für die Menschheit zu sein und nur noch in völliger Entwürdigung zum Sinnlichkeitskitzel einiger privilegirten Klassen oder Personen dient.

Der erste und wichtigste Einwand, der gegen diese, zugleich den Geist und die Tendenz der ganzen Schrift genügend bezeichnende Maxime erhoben werden kann, ist der, dass die Kunst ja eben eine Blüthe, dass sie der geistige und somit der höchste Ausdruck der Civilisation ist. Wäre die Kunst nicht das Resultat erst einer höhern Bildungsstufe, wäre sie keine erst durch die Civilisation erzielte Frucht, dann müssten z. B. die Mongolen, die Malayen oder die Hottentotten eben so gut eine Kunst besitzen wie wir Europäer, und folgerichtig müsste dann z. B. die Musik der Russen oder der Türken mit der deutschen, der italienischen und der französischen Musik auf völlig gleichem künstlerischen Standpunkte stehen. Was weiter die gerügte Entwürdigung und Verdorbenheit der Kunst betrifft, so pflegen allerdings und in der Kunst von Zeit zu Zeit solche Perioden des Verfalls einzutreffen. Diesen letztern jedoch der Civilisation zuschreiben zu wollen, zeugt, gelind ausgedrückt, von einer bedeutenden logischen Verwirrung, von einer gänzlichen Verkennung der eigentlichen, hier zum Grunde liegenden Ursachen, mögen diese nun entweder in zu grosser, sich von der Natur entfernender Verfeinerung, in einer die Eigenthümlichkeit des Naturells erstickenden allzu reichen und künstlichen Bildung, oder in einem zu entschiedenen Vorwiegen der Reflexion vor der Inspiration, in den der Ursprünglichkeit und der Unmittelbarkeit alles künstlerischen Schaffens so gefährlichen Subtilitäten eines überwuchernden theoretisirenden Kriticismus, oder auch in dem Missgriff, die Musik andern, der eigentlichen Kunst fremden Nebenzwecken dienstbar, zur Schleppenträgerin irgend einer Zeittendenz zu machen, beruhen. „Und wo die Kunst fiel, da ist sie durch die Künstler gefallen“ sagt Schiller, eine Autorität, die selbst der des Herrn Th. Hagen gegenüber immer noch einiges Gewicht behaupten dürfte.

„Je grösser“, argumentirt der Verfasser weiter, „das durch die Civilisation herbeigeführte Elend, namentlich unter den arbeitenden Klassen ist, desto mehr stellt sich die Wohlthat als nothwendig heraus. Eine Verbesserung der materiellen Lage der Arbeiter genügt nicht; denn durch eine solche, plötzlich und ohne Vorbereitung unternommen, werden Menschen, die in Folge unserer gesellschaftlichen Institutionen nur zwei Dinge können: „Arbeiten“ und „Geniessen“ und zwar beides ohne geistige Regsamkeit, gleich einer Maschine, völlig ausarten. Damit nun die vorgeschlagene Organisation der Arbeit auf einen günstigen Boden falle, muss man die Function des Geniessens veredeln durch die Kunst, und zwar durch die verständlichste, zugänglichste und populärste, durch die Musik. Die Musik bereitet den Menschen auf das Höhere vor; sie muss auch die Arbeiter auf ihre Emancipation vorbereiten, und zwar durch überall einzuführende Volksliedertafeln. Hiermit ist allerdings der Anfang zur Verwirklichung der Idee: „„die Kunst soll eine Wohlthat für die Menschheit sein““ gemacht, aber nur der Anfang; denn die bedeutendsten Schöpfungen in der Musik sind der Mehrzahl nicht verständlich, weil sie keine populäre Basis haben; populär ist die Kunst aber nur dann, wenn sie den Gedanken der Natur so an's Tageslicht zieht, dass ihn ebenso die keuscheste Unwissenheit, wie die grösste Intelligenz zu lesen vermag. Dies wird dadurch möglich, dass wir uns den verderblichen Einflüssen der Civilisation entziehen, dass wir wieder ursprünglich werden. Hierzu ist die Musik sehr geeignet und deshalb die Entwickelung und Popularisirung derselben von grösster Wichtigkeit.“

Zuvörderst muss man gestehen, dass, wie gesegnet an Extravaganzen auf jeglichem, sei's auf logischem überhaupt, oder auf philosophischem, politischem oder rein wissenschaftlichem Gebiet, unsere Zeit auch schon sich erweisen mag, der Gedanke: „den Socialismus in die Musik, oder auch umgekehrt, die Musik in das Gebiet des Socialismus ziehen zu wollen“, doch bei Weitem Alles in dieser Hinsicht übertrifft, d. h. zu den abentheuerlichsten und ausschweifendsten, um nicht zu sagen: ungereimtesten Ideen gehört, der mit Sicherheit ein ähnliches Schicksal zu prophezeihen ist, wie es der Socialismus selbst sammt seinen Propheten und Aposteln bereits gefunden, und zwar aus dem Grunde, weil sie ebenso wie die hohlen, ob auch hochtönenden Phrasen und excentrischen Theorien des Socialismus, beim ersten Versuch, sie zu verwirklichen, nothwendig als völlig unpraktisch sich erweisen muss. „Organisation der Arbeit“, „Emancipation der Arbeiter“, man hört, Hr. Hagen ist auf dem besten Wege, ein zweiter musikalischer Louis Blanc, Lammenais oder gar Proudhon zu werden, und so darf man sich denn auch, obschon das Beispiel jener modernen, socialen Icarusse von der Nachahmung abschrecken sollte, darauf gefasst machen, nächstens mit einer „Organisation“, sei's „des Genusses“ überhaupt oder „des musikalischen Genusses“ insbesondere, oder etwa mit einer „Emancipation“ vom „Fleiss“, vom „Studium“, mit einer „Abschaffung der Bildung, des Talents, des gesunden Menschenverstands etc.“ als lauter „unpopulärer“ Elemente, beglückt zu werden. Arme Bethörte und Verblendete, die ihr bis jetzt euch vermessen, so ohne Weiteres und auf eigene Hand die Reize und Schönheiten der Musik zu geniessen und in strafbarer Harmlosigkeit gar nicht daran dachtet, dass dieses „Geniessen“ erst besonderer Vorbereitungen bedürfe, dass es nach einem bestimmten System behandelt, organisirt, mit einem Wort, dass „die Function des Geniessens“ erst „veredelt“ werden müsse!

„Die Function des Geniessens“ muss also, wir heben diesen Punkt geflissentlich so stark hervor, „durch die Kunst, und zwar durch die verständlichste, zugänglichste und populärste, durch die Musik, veredelt werden. Sie, die den Menschen auf das Höhere vorbereitet, muss auch die Arbeiter auf ihre Emancipation vorbereiten.“

Hierauf ist zuvörderst zu entgegnen, dass die Kunst zunächst um ihrer selbst willen da ist, d. h. dass sie zunächst keinen andern Zweck hat, als: die im Menschengeist lebendige und nach Ausdruck, nach Gestaltung ringende Schönheitsidee im Kunstwerk zur Erscheinung zu bringen.

Dass die Kunst ausserdem allerdings noch viele andere wichtige und würdige, wenn auch mit ihrer ursprünglichen Bestimmung nicht in unmittelbare Berührung kommende Zwecke zu erzielen oder doch zu fördern, dass sie so verschiedenartige, je nach Umständen mehr oder minder bedeutende Wirkungen auszuüben vermag, z. B. für so Viele eine nie versiegende Quelle bald wahrhaft überirdischer Erhebung, bald des höchsten Genusses, der seeligsten Entzückung wird, beweist noch nicht, dass die Kunst gerade oder blos um eines solchen speciellen Zweckes willen da ist, sondern ist eben nur Folge und Wirkung ihrer höhern, göttlichen Natur, vermöge welcher sie eine solche, ganz von selbst sich so weit erstreckende, Macht und Gewalt ausübt. Der Kunst von Hause aus schon irgend eine der- oder anderartige Dienstbarkeit und Obliegenheit zudictiren, heisst, sie ihrer Freiheit, ihrer Selbstständigkeit entkleiden, sie herabsetzen heisst, sie, die selbst Zweck und zwar einer der höchsten Zwecke des Lebens ist, zum blossen Mittel degradiren. Allein selbst von dem, gegen jede der Kunst im Interesse irgend welcher Tagestendenzen zugemuthete, unmittelbare Dienstbarkeit und die dadurch herbeigeführte Entselbständigung und Entwürdigung der Kunst erhobenen Einwande noch ganz abgesehen, so bietet die so abentheuerliche als practisch unausführbare Idee: die in das Departement der zuständigen, administrativen Staatsbehörden gehörende Erledigung so rein praktischer, theils socialer, theils politischer oder staatsoeconomischer Fragen und Angelegenheiten, wie z. B. „das Elend der arbeitenden Klassen", „die Organisation der Arbeit" u. dgl. m. der Kunst zu übertragen, allein schon Blössen und zur Opposition einladende Angriffspunkte genug dar.

Ausserdem ist nicht zu übersehen, dass der Verfasser sich in einen wahren Knäuel von Widersprüchen verwickelt, indem er in einem Athem erst die Musik als „die verständlichste, zugänglichste und populärste Kunst", dann wieder „die bedeutendsten Schöpfungen in der Musik" als „der Mehrzahl nicht verständlich, weil sie keine populäre Basis haben" bezeichnet und aus diesem Mangel die Nothwendigkeit der „Popularisirung der Musik" herleitet, welche durch Entcivilisation, durch Rückkehr zur Natur, zur „Ursprünglichkeit" erzielt werden soll, zu welchem Behufe er die Musik als sehr geeignet anempfiehlt, deren Entwickelung und Popularisirung daher von grösster Wichtigkeit sei.

Welche Verwirrung! welche logische Babel! — Der Verfasser verpönt erst, als der Kunst feindlich, die Civilisation und sagt gleich darauf wieder: die Musik solle die Menschen auf das Höhere vorbereiten, sie v e r e d e l n! — Als ob die Civilisation nicht das erste unerlässliche Erforderniss, nicht Haupt- und Grundbedingung aller Veredlung sei! — Er schlägt ferner als geeignetes Mittel der als erforderlich dargestellten Entcivilisation Etwas vor, was eben ein Ergebniss, ein Ausfluss der Civilisation ist: die M u s i k!

Was nun die „Popularisirung der Musik" selbst anbelangt, so lässt sich dagegen, wie gegen die ganze Auffassung des betreffenden Verhältnisses, wieder Verschiedenes geltend machen.

Zuvörderst der Einwurf, dass: wenn die Musik und besonders die g u t e Musik nicht hinlänglich „populär" ist und es nicht sein kann, dies nicht an der Musik liegt, sondern dem in der Natur der Sache selbst begründeten Umstande beizumessen ist, dass das Edle, das Schöne ewig nur vom verwandten Geist und Herzen gewürdigt und empfunden zu werden vermag; dass der Antheil und Anklang und somit die Geltung, die Verbreitung, die die Kunst irgend wo finden kann, immer an die Bedingungen des in den Massen vorhandenen Grades von Intelligenz und Gemüth und des davon abhängigen Kunstsinns und Gefühlsadels geknüpft ist; dass mit andern Worten der grössere oder geringere Eindruck, den die Musik zu erzielen vermag, stets durch die so unendliche Verschiedenartigkeit des Naturels der Hörer wie durch das Maass von Empfänglichkeit, welches ein Jeder zum Verständniss und zur Empfindung ihrer Schönheiten mitbringt, bestimmt sein wird. Diese Verschiedenartigkeit oder vielmehr Ungleichheit der Wirkung der Kunst auf die Menschen ist, wie gesagt, etwas so Natürliches und eine so bekannte Sache, dass es Niemand einfällt, den Grund dieser Erscheinung erst nachweisen und letztern als etwas Auffälliges besonders hervorheben zu wollen.

Es versteht sich ganz von selbst, dass ein und dasselbe Tonstück auf Personen von verschiedener Bildungsabstufung einen ganz verschiedenen Eindruck äussern muss, wie es denn in der Wirklichkeit oft genug vorkommt, dass eine Composition, z. B. eine Beethoven'sche Sonate, die den gebildeten Hörer entzückt, am gemeinen Mann spurlos vorübergeht; ein anderes Musikstück, etwa der erste beste Kavalleriemarsch, dagegen den letztern im höchsten Grade electrisirt, während es im erstern kaum irgend ein Interesse zu erwecken vermag. „Wer freilich", sagt A. K a h l e r t in seiner Aesthetik, „immer wieder mit der verbrauchten Ansicht: „„dass das vollkommenste Musikstück für a l l e Menschen gleichen Werth haben müsse,"" vortritt, fordert Thörichtes, da so wenig ein Malaye oder Hottentotte die Perspective einer Ruysdael'schen Landschaft erkennen wird, die ihm vielleicht wie eine fleckige Tafel vorkommt, eben so wenig er an einem Gluck'schen Chore oder an einem Mozart'schen *Adagio* irgend einen Genuss haben kann" u. s. w.

Eben so wenig aber, als die Musik dafür kann, dass sie nicht auf Alle gleiche Wirkung zu äussern im Stande ist, ist es der Civilisation zur Last zu legen, dass sonach die Macht und Gewalt der Musik keine völlig unbedingte und unbegrenzte ist. Allein selbst angenommen, dass eine allgemeine Popularität der Musik zu erzielen wäre, würde nicht der, von jeher als erste Regel anerkannte und von den ersten Kunstgeistern stets zur unabweichlichen Richtschnur angenommene Grundsatz: dass die wahre, echte, die edle Kunst sich nie zu Zugeständnissen an den herrschenden Tagesgeschmack verstehen, nie sich zum Bildungsstandpunkt der Menge herablassen darf, dass sie vielmehr die letztere zu sich hinauf zu ziehen suchen muss, dadurch verletzt, wo nicht völlig umgestossen? Indess, lässt man auch diesen, vielleicht den erheblichsten, Einwand ganz auf sich beruhen, so schliesst schon die gleichzeitige Verbindung der Zumuthung der „Popularität der Kunst" mit der „Veredlung" durch die Kunst **a n s i c h** einen entschiedenen Widerspruch in sich.

Das „Edle", das „Höhere", auf welches „die Musik den Menschen vorbereiten" soll, kann, wie so eben erst nachgewiesen worden, nie „populär" werden; das „Populäre" dagegen wird niemals das Edle, Höhere im eigentlichen Sinne des Worts sein. Entweder, die Kunst bleibt — unbeirrt und unberührt durch schnell wechselnde Tagesgunst — unverwandt ihrem hohen Beruf: die Schönheit und Hoheit des Ideals in möglichster Reinheit und Vollendung zur Erscheinung zu bringen und dadurch zur allgemeinen menschheitlichen Veredlung das ihrige beizutragen, getreu und verzichtet damit von vorn herein auf jede eigentliche „Popularität", oder sie steigt von ihrem hohen Piedestal herab, sie lässt sich bei ihren Hervorbringungen einzig nur von einem Zwecke, einem Streben, dem nach Popularität, leiten und begiebt sich dadurch folgerichtig der Möglichkeit jeder „höhern, veredelnden" Einwirkung auf das Volk. Die gleichzeitige Vereinigung beider entgegengesetzten Richtungen ist eine reine Unmöglichkeit; „Popularität" und „Veredlung" in der speciellen hier zur Anwendung kommenden Beziehung und der dadurch zwischen beiden bedingten Gegensätzlichkeit sind zwei sich nach Sinn und Ziel einander ausschliessende Begriffe.

Auch hinsichtlich des besondern Gewichts, das Hr. Th. Hagen auf die „Einführung von Volksliedertafeln" legt, dürften mancherlei Z w e i f e l und B e d e n k l i c h k e i t e n erhoben werden

können. Es ist nämlich sehr die Frage, ob die vielen in neuerer Zeit entstandenen Liedertafeln, Gesangvereine u. dgl. gerade so besonders günstig auf Erweckung des Kunstsinns eingewirkt haben; vielmehr drängen die täglichen Erfahrungen in dieser Beziehung beinah zu der Ansicht, dass die hierdurch eingetretene Steigerung der musikalischen Consumtion der Frische der Empfänglichkeit für die Kunst bedeutend Abbruch gethan und das früher bei spärlicherer Zugänglichkeit musikalischer Genüsse dafür vorhandene rege Interesse bedeutend vermindert habe. Jedenfalls sind bereits Mittel und Gelegenheiten, als z. B. Gesangvereine, Gesangschulen, Liedertafeln etc. zur Erweckung des musikalischen Interesse und zur Vervollkommnung musikalischer Bildung genug vorhanden, als dass es zu diesem Zweck erst noch der Errichtung besonderer „Volksliedertafeln" bedürfte, wogegen sich andererseits noch der vielfach durch die Erfahrung gerechtfertigte Einwand geltend machen lässt, dass, wo der musikalische Sinn von Hause aus einmal fehlt, er auch durch „Volksliedertafeln" nicht erzeugt werden wird.

In Betreff endlich der Mahnung, „sich den verderblichen Einflüssen der Civilisation zu entziehen, um wieder ursprünglich zu werden", würde sich's zuerst doch fragen, ob und auf welche Weise denn der Entwickelung des menschlichen Geistes, überhaupt die Welt, sich so ohne Weiteres zurückschrauben lassen möchte; ob denn die kühnsten und glorreichsten Eroberungen des erstern so nach Willkühr wieder ungeschehen zu machen, so zu sagen die erhabensten und staunenswürdigsten Stellen im grossen Werke der Menschheit sich wieder möchten ungeschehen machen lassen und wozu dann wohl die Menschen Jahrhunderte lang um ihr bischen Cultur sich's haben sauer werden lassen, wenn sich des Verfassers Ansicht wirklich bestätigen, wenn es so entschieden erwiesen sein sollte, dass alle Civilisation, alle Bildung und alles Wissen nicht blos überflüssig, sondern selbst verderblich und dass der reinste Naturalismus, „die keuscheste Unwissenheit" der uns angemessenste und erspriesslichste Zustand sei.

Jedenfalls möchte der letztere Punkt erst in reifliche Ueberlegung zu ziehen, so wie zur Ermittelung des geeignetsten hier einzuschlagenden Wegs es rathsam sein, vorher die Stimme eines alten Practikers, etwa Voltaire, zu hören, der über einen ähnlichen, von J. J. Rousseau gemachten Vorschlag: „in den Naturzustand zurückzukehren und sich den entkräftenden Verfeinerungen einer übertriebenen Cultur zu entziehen" — sich ungefähr folgendermaassen vernehmen liess: „Er (Rousseau) möge in dieser Sache immerhin thun, was ihm gut und recht dünke und was er, vom Geist getrieben, nun einmal nicht lassen könne; was dagegen ihn (Voltaire) beträfe, so bedauere er, nicht mit von der Partie sein zu können; man könne ihm, einem schwachen, hinfälligen Greise, doch unmöglich zumuthen, auf seine alten Tagen noch wieder wie das liebe Vieh auf allen Vieren herum zu kriechen."

Der Verfasser lässt nun seinen mit humanistisch-socialistischen Tendenzen Hand in Hand gehenden musikalisch-reformatorischen Ideen in einer längern Besprechung der heutigen Tanz-, Strassen- (sic!), Militair-, Kirchen- und dramatischen Musik, wobei die zahlreichen, in diese einzelnen Kunstgattungen eingeschlichenen Uebelstände, überhaupt die gesammten, betreffenden Zustände sehr schlecht wegkommen, freien Lauf; er träumt und phantasirt von einer förmlichen musikalischen Propaganda, welche in gar nicht so fern liegender Zeit eine völlige Ueberschwemmung, eine allgemeine, sich bis in die entlegensten Kreise der menschlichen Gesellschaft, nach allen Richtungen, Beziehungen und Verhältnissen des bürgerlichen Lebens hin erstreckende Invasion das Dorf und Stadt, Salon und Kirche, die Hütte wie den Palast etc. gleichmässig durchdringenden musikalischen Elements herbeigeführt haben wird.

Sauve qui peut! Armer Sterblicher, der du vom lärmenden Gewühl, von den überfeinerten Genüssen und künstlichen Zerstreuungen der Stadt ermüdet, sehnsüchtig „hinaus auf's Land" eiltest, um dort „am Busen der Natur" in glücklicher Zurückgezogenheit einige Momente der Ruhe und der Erholung zu geniessen, wie sehr wirst du künftig in diesen idyllischen Erwartungen dich getäuscht, wie wenig wirst du fortan dort deine Rechnung finden!

Denn mit der Einführung der von Th. Hagen beabsichtigten „musikalischen Institutionen auf dem Lande" ist für immer jene traditionelle „ländliche Stille" und Einsamkeit von der Erde verschwunden, ist die süsse Einfalt, die kunstlose Einfachheit und Naivität ländlicher Zustände ganz und gar zur Fabel geworden. Statt ihrer kann man hinfort mit Sicherheit annehmen, auf jedem Dorfe, in jedem, auch dem kleinsten Flecken auf ein „Musikconservatorium" oder eine „Kunstakademie" zu stossen, worin Jedermänniglich der heiligen Cäcilia vocaliter oder instrumentaliter zu huldigen nach Kräften beflissen ist, so dass es Verblendung wäre, nach solcher gänzlichen Umgestaltung der Dinge noch zu wähnen, vor der lästigen, in den Städten grassirenden Melomanie „auf dem Lande" geborgen zu sein, auf dem Lande, wo fortan, Dank den kühnen Reformen des Verfassers von „Civilisation und Musik", in jeder Hütte, hinter jedem Zaune, die zartesten und regsten Sympathieen, der geläutertste Kunstsinn sich vorfinden, wo die tiefsten Mysterien, die höchsten Wunder der Kunst den Leuten so geläufig wie das Einmaleins oder das A B C geworden sind und wo man demnach gewärtigen kann, nicht nur die ganze Atmosphäre mit musikalischen Elementen geschwängert zu finden, sondern auch in jedem, auch dem harmlosesten Sohne der ländlichen Fluren eine singende, geigende oder blasende Seele oder gar einen Componisten, und zwar einen ächten „Naturcomponisten" vom reinsten Wasser zu entdecken.

Aber Th. Hagen's musikalisch-propagandistische Pläne erstrecken sich, wie schon bemerkt, nicht blos auf's Land und seine Bewohner und Besteller, sondern sie umfassen mit gleicher Liebe die Fabrikverhältnisse, die militair-musikalischen Zustände etc.; sie steigen auf die Strassen hinab, suchen das Proletariat in seinen Höhlen und Spelunken auf und ergehen sich in allerhand scharfsinnigen Vorschlägen, die alle auf den einen grossen Hauptzweck der allgemeinern Zugänglichkeit und Verbreitung der Musik hinauslaufen. Sind diese Vorschläge nur erst zur Verwirklichung gediehen, dann, es ist gar kein Zweifel, dann werden Innigkeit und Enthusiasmus nicht länger aristokratisch-ausschliessliche Prärogative der Erziehung und Bildung, sondern gar bald gangbare Strassenartikel sein; das feinste musikalische Gefühl wird auch in der Kaserne und in der Wachtstube, so wie die sublimste überschwänglichste Kunstschwärmerei nicht nur unter den Heuschobern des schlichten Landmanns, sondern auch in der Mansarde des Fabrikarbeiters sich offenbaren und der dadurch allmählich herbeigeführte allgemeine menschliche Veredlungsprocess immer mehr und mehr um sich greifen, bis die Menschheit zuletzt gar nichts mehr an sich zu veredeln finden und mit vollen Segeln direct in den Hafen der Vollkommenheit einlaufen wird.

Schon gelegentlich der Empfehlung besonderer „Volksliedertafeln" wurde darauf hingewiesen, dass die vergrösserte Anzahl derartiger Anstalten der Sache der Kunst keineswegs so besondere Dienste geleistet, vielmehr die dadurch herbeigeführte musikalische Uebersättigung eher Lauheit und Indifferenz zur Folge gehabt habe.

Was nun dort vom Einzelnen, vom speciellen Fall gegolten, lässt sich hier auf's Allgemeine, auf das ganze Verhältniss der Kunst zum Leben überhaupt anwenden und etwa in folgenden, eines der wichtigsten künstlerischen Principien in sich schliessenden Worten zusammenfassen:

„dass die zu ausgedehnte Verallgemeinerung und Verzugänglichung der Kunst",

wobei es auf eine Art tagtäglich-regelmässiger, geistiger

Abfütterung der Massen „nach der Uhr und nach der Schnur" abgesehen und wobei die Kunst nothwendig zur Alltäglichkeit und Gewöhnlickeit, zum recht eigentlichen „**Gemeingut**" herabsinken, so zu sagen zum „Hans an allen Ecken" werden muss:

„ganz und gar ihrer Bestimmung und ihrer Würde und Hoheit widerspricht."

Sollen letztere aufrecht erhalten werden (was doch wohl das erste Ziel aller echten künstlerischen Bestrebungen sein und bleiben muss), so muss die Kunst vielmehr stets eine exceptionelle, seltene, wie das Glück nur in einzelnen auserlesenen Momenten uns umschwebende Erscheinung, gewissermaassen die über unserm Leben thronende und nur von Zeit zu Zeit es mit überirdischem Glanze verklärende, himmlische, hohe Göttin bleiben, darf sie nie zur irdisch-gemeinschaftlichen, zur tagtäglichen und somit allezeit zugänglichen Begleiterin und Vertrauten werden. Sie, die demnach nicht das „tägliche Brot", nicht des Geistes gewöhnliche „Leibesnahrung und Nothdurft", sondern das ätherische Desert auf dem Tische des Lebens, die nicht irdische Speise, sondern himmlische Würze, nicht die gemeine irdische Hauslampe, sondern die göttliche, auf dem Altar unsers bessern Selbst erlodernde Naphtaflamme sein soll, zu materiellen, irdisch gemeinnützigen Zwecken verwenden und die Kunst dadurch aus ihrer poetischen Höhe in die niedere Sphäre prosaischer Alltäglichkeit herabziehen wollen, möchte daher ungefähr eben so passend erscheinen, als wenn man Nectar aus massiven, voluminösen Bierkrügen trinken, Ambrosia in irdisch starken Portionen etwa wie derbe, gemeine Hausmannskost zu sich nehmen wollte.

Berlin.

Musikalische Revue.

Der Tonkünstlerverein gab am 27. März im Stöckerschen Saale seine fünfte Soirée. Es kamen drei neue Compositionen zum Vortrag, zuerst eine Sonate in *A-moll* für Pianoforte von Hugo Seidel. Der Componist spielte sie selbst. Wir vermissten in der Composition melodischen Reiz, also gerade dasjenige Element, durch welches ein musikalisches Kunstwerk seine eigentliche Weihe empfängt. Doch schien es uns, als habe Herr Seidel durch diese Arbeit einen Beweis liefern wollen, dass er nicht zu den süsselnden Fantasieschwärmern gehöre, sondern Kenntnisse besitze, die aus seiner Arbeit hervorleuchten müssten Er mag daher, von diesem Gedanken geleitet, jenes nothwendige Moment absichtlich zurückgedrängt haben, damit um so mehr seine contrapunctischen Kenntnisse hervorträten. Es ist ein gutes Zeichen, dass ein so junger Künstler dem Salongeschmacke nicht huldigt, wenn wir auch nach dieser Composition noch nicht im Stande sind, einen Schluss auf das schaffende Talent des Componisten zu ziehen. Die zweite Nummer war ein Quartett von A. Stahlknecht, wenn wir nicht irren, das zweiundzwanzigste. Es sprach sich darin das schon oft anerkannte Talent einer fleissigen und natürlichen Verarbeitung der Gedanken aus, in der Erfindung enthielt es mehr Ansprechendes, als wahrhaft Originelles und war nicht in dem Masse charakteristisch, wie andere Compositionen desselben Künstlers, immer aber eine schätzenswerthe Arbeit. Den Schluss bildete ein Quintett von Fl. Geyer für Pianoforte und vier Blaseinstrumente. Das erstere spielte Hr. Pfeiffer, die andern die Hrn. Wieprecht II. (Oboe), Gareis (Klarinette), Wuras (Horn), Besser (Fagott). Wir stellen diese Composition, welche von der ernstesten Kunstrichtung Zeugniss ablegte, nicht so hoch wie andere Arbeiten, die uns von dem Componisten bekannt sind. Namentlich scheint es uns, als habe Hr. Geyer sich in der Ausführung zu sehr von dem Gedanken leiten lassen, die vier Blaseinstrumente müssten durchweg rein obligat gehalten werden. Dadurch ist er, nach unserer Meinung, in zwei Fehler verfallen, indem er einerseits die Bläser scheinbar ein selbstständiges Quartett durchführen lässt (*Adagio*), andererseits sich genöthigt sah, Nebengedanken (wegen der obligaten Haltung jedes einzelnen Instruments) zu weit auszuführen (erster Satz). Uebrigens enthält die Composition in der Anlage der einzelnen Sätze sehr Schönes. So breitet sich namentlich das Hauptthema des ersten Satzes in majestätischer Würde weit aus und ist als Thema von grosser Wirkung. Das Scherzo hat einen originellen Charakter und ist am fliessendsten, besonders auch in Bezug auf die Instrumentalwirkung gearbeitet. Auch der Schlusssatz sagt uns durch seine feurige Bewegung wohl zu.

Am 27. v. M. trat Hr. v. d. Osten im Opernhause als Tamino in der „Zauberflöte" mit einem ersten theatralischen Versuche auf. Wir haben die schöne Tenorstimme dieses Sängers schon bei Gelegenheit einer Concertleistung gewürdigt. Wir müssen Hrn. v. d. Osten in gleicher Weise nach seinem ersten theatralischen Versuche beurtheilen. Die Stimme ist frisch und wohllautend, von süsser Färbung und wirkt im Vortrag getragener Melodien überaus angenehm. Daher gewann sich auch Hr. v. d. Osten in der Arie: „Dies Bildniss ist bezaubernd schön" den entschiedensten Beifall aller Zuhörer. Hier war ausserdem die Intonation sicher und correct, während sie im Verlaufe der Darstellung öfters in Schwanken gerieth und einige Differenzen mit dem Orchester zum Vorschein kommen liess. Diese Uebelstände lassen sich jedoch durch Fleiss und Uebung beseitigen und wir zweifeln nicht, dass Hr. v. d. Osten seine Stimme zu der wohlthuendsten Wirkung herausbilden werde. Fraglich jedoch erscheint uns, ob er die Fähigkeit erlangen könne, den Forderungen eines ersten Tenors im Königl. Opernhause zu genügen. Heldenrollen dürften ihm zu schwer werden und das Material seiner Kräfte bei Weitem übersteigen. Dass Hr. v. d. Osten sich das Geschick der Darstellung anzueignen im Stande sein wird, welches wir von einem dramatischen Sänger fordern, unterliegt dagegen keinem Zweifel. Denn sein erster theatralischer Versuch übertraf gewiss die Erwartung eines Jeden, nicht dass er ein Talent documentirt hätte, sondern weil die Darstellung überhaupt sich fortbewegte und nicht in Stocken gerieth. Ob indess Hrn. v. d. Osten zu der von ihm angestrebten Laufbahn Glück zu wünschen ist? Ob man ihm Hoffnung auf Carrière machen, ihm überhaupt Vertrauen einflössen darf? Wir haben für Jeden, der sich der Künstlerlaufbahn widmet und in dem wir nicht die entschiedenste, ungewöhnlichste Begabung wahrnehmen, ein „*caeterum censeo*", das aufs Eindringlichste von solchem Unterfangen abräth.

Am 30sten führten die Eleven der akademischen Schule für musikalische Composition ihre diesjährigen Probearbeiten im Saale der Singacademie auf. Ausser frei gewählten Instrumental-Compositionen war eine lyrische Cantate als Concurrenzaufgabe gestellt worden, in welcher die Chöre vierstimmig, die Solosätze nach beliebiger Wahl der Stimmen und die Instrumentation ausser dem Streichquartett für 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, 2 Trompeten und Pauken einzurichten war. Die drei zur Aufführung bestimmten Compositionen waren von W. Nessler, von C. Stein und von M. Fleischer. Im Allgemeinen ist zu sagen, dass sich eine über den gewöhnlichen Standpunkt musikalischer Bildung und schaffender Kraft erhebende Befähigung in keiner von diesen Arbeiten kund gab. Sie trugen sämmtlich das Gepräge einer sentimental verschwimmenden nebelhaften Ausdrucksweise, wie sie den meisten Eleven der Academie eigen ist. Am lebendigsten war die Composition von Fleischer gehalten, auch zeichnete sie sich am meisten durch fliessende Behandlung aus, während die Arbeit von Stein einzelne originelle Lichtpunkte enthielt. Das

Gedicht, eine idyllische Cantate von Kannegiesser, bot freilich nur wenig Anregung, indem es ohne allen Wechsel der Empfindung sentimental dahinschleicht. Die Instrumentalsätze, ein *Andante* von L. Lewandowsky und ein Rondo von A. Wöltge, beides Sinfoniesätze, verriethen das Streben, sich an die besten Meister anzuschliessen, ohne für jetzt auf Selbstständigkeit Anspruch zu machen.

Am 31sten in der Singakademie erstes Parlaments-Concert gegeben von C. Billert. So viel wir wissen, giebt man in London während der Sitzungen des Parlaments Concerte zu herabgesetzten Preisen, um die Deputirten der Provinzen auch der musikalischen Genüsse der Residenz theilhaftig werden zu lassen. Wenn unsere Deputirten nach dem unter solchem Titel hier gegebenen Concerte einen Begriff von unserer Kunst bekommen sollten, so würden sie sich sehr täuschen. Es war überaus dürftig, und wir müssen trotz des neuen Titels von solchem Unternehmen abrathen. Wir werden mit einer Masse von Kunstproductionen überschüttet, die man sich grösstentheils im eigenen Hause, oft noch viel besser verschaffen kann. Die Kapelle, welche in diesem Concerte thätig war (wir wissen nicht genau welche), spielte Mendelssohn's Ouverture zu den „Hebriden" und später ein *Grave* und *Allegro* aus einer *D-dur*-Symphonie vom Concertgeber. Hr. Billert zeigte in derselben, dass ihm eine gewisse Fähigkeit der Composition eigen. Aber von neuen eigenthümlichen Gedanken war wenig zu merken; auch ist seine Kunst der Instrumentirung noch sehr wenig entwickelt; besser versteht er sich auf das Thematisiren. Hr. Emil Pfaffe spielte, wie schon in andern Concerten, Prudent's Phantasie aus Lucia und zwei kleine Piecen eigener Composition. Herr Colberg (Domsänger) sang eine Arie aus „Catharina Cornaro". Der *F-dur*-Symphonie von Beethoven wohnten wir nicht bei, da wir die Befähigung des Orchesters zu beurtheilen hinlängliche Gelegenheit hatten.

In der 22sten Matinée der Hrn. Birnbach, Gebr. Espenhahn und A. Schulz am 1. April kamen ein schon früher besprochenes Quartett *(C moll)* von J. Weiss, ein Trio von Marschner *(G-moll* Op. 14.) und Quartett von Beethoven *(G-dur)* zur Aufführung.

Hr. Musikdirector und Kapellmeister Heinr. Dorn aus Köln hatte am 1. April in den Mittagstunden ein grosses Vocal- und Instrumental-Concert veranstaltet, in dem er nur eigene Compositionen zur Ausführung brachte. Die Orchesterwerke wurden von der Euterpe ausgeführt. Das Ganze leitete der Concertgeber selbst. Wir erwähnen zuerst einer Symphonie in *C-dur*, in der ein Quartettsolo im langsamen Mittelsatz als neu und eigenthümlich anzusehen ist. Dadurch erschien der ganze Satz etwas gedehnt. Rechtfertigen liesse sich diese Erweiterung der Form insofern, als der Solosatz nicht etwas Concertirendes (wenigstens in der Instrumentirung nicht), sondern den eigentlichen Quartettcharakter hatte. Das Werk verfolgt durchweg eine edle Richtung und enthält namentlich in den Instrumentaleffecten viel Eigenthümliches, so dass wir die Composition als eine höchst verdienstvolle willkommen heissen dürfen. Ungefähr in demselben Geiste, in Bezug auf den Effect, ist die das Concert beschliessende Festouverture zur Säcularfeier des Cölner Dombaus componirt. Die Instrumentaleffecte spielen hier eine noch wichtigere Rolle. Der Componist verwendet verschiedene Themata: Was ist des Deutschen Vaterland, das ganze Deutschland soll es sein, und dazwischen: Was Gott thut das ist wohlgethan, zu diesem Tongemälde. Auch betheiligt sich daran das Männerquartett (theils Solo, theils Chor). In der Benutzung dieser Motive erkennen wir jedoch mehr eine effectuirende Anwendung, als Verarbeitung derselben. Es hätte sich noch mehr aus diesen Motiven machen, Grösseres aufbauen lassen. Dessenungeachtet ist die Ouverture, zumal als bestimmte Tendenzcomposition betrachtet, ein sehr lobenswerthes Werk. Unter den 4 Liedern, von denen zwei Herr Kraus und zwei Fr. Köster vortrug, bezeichnen wir „das Mädchen an den Mond" als besonders hübsch und originell, von Frau Köster ganz vortrefflich gesungen. *d. R.*

Correspondenz.

Paris, 18. März.

Das musikalische Leben gestaltet sich seit einiger Zeit bei uns wieder lebendiger, als man vermuthen sollte. Es giebt in der Weltresidenz der Genüsse gar Manches, dem ein Interesse abzugewinnen ist, bin ich auch der Meinung, dass der gediegene deutsche Kunstsinn auf Vieles keinen besondern Werth legen kann. Es ist in diesem Augenblick mehr ein Jagen nach musikalischen Leckerbissen, unter denen sich die süssen ganz besonders hervorthun, als ein in sich abgeschlossenes und auf bestimmte, höhere Kunstzwecke hinzielendes Kunstleben. Doch erleiden einzelne Erscheinungen hiervon eine ehrenwerthe Ausnahme. Ich werde mich indess vorzugsweise mit Einzelheiten beschäftigen, da an solchen die jüngste Vergangenheit besonders reich war.

In der letzten Woche kamen in dem Vereine für classische Musik verschiedene ausgezeichnete Compositionen zum Vortrag. Ich nenne unter andern eines der schönsten Quintette von Reicha, das von den Hrn. Dorus, den Gebr. Vorroust, Close und Rousselot ganz vortrefflich gespielt wurde. In dem Septuor von Hummel spielte Mme. Wartel das Pianoforte mit grosser Vollendung, bediente sich doch zu häufig des Pedals. Viel glänzender war das letzte Concert, welches Therese Milanollo im italien. Theater gab. Es wurde von Mad. Castellan, Hrn. Ronconi, Lablache und Morelli unterstützt und die Genannten fanden Gelegenheit, nicht nur durch ihr musikalisches, sondern auch durch ihr dramatisch-komisches Talent zu glänzen, indem sie Fragmente aus dem Liebestrank, der Nachtwandlerin und Cenerentola zum Vortrag brachten. Theresa glänzte vor Allem durch eine Fantasie über Motive aus „Robert der Teufel". Die Arie „*Grâce! Grâce!*" kann von keiner Sängerin so gefühlvoll und mit dramatischem Ausdruck gesungen werden, wie die genievolle Violinspielerin sie auf ihrem Instrumente zu Gehör brachte. Eben so überraschend wirkte sie im Carneval von Venedig. Der Vortrag des melancholischen Themas, der bizarren Biegungen in den Variationen erregte unter den Zuhörern einen fast unglaublichen Enthusiasmus. Uebrigens verlässt uns nächstens dieses seltene Talent, um in Mons, Laval, Rennes, Nantes und andern Orten Concerte zu geben. Sie will die Einnahme aus diesen Concerten zur Errichtung eines Denkmals für Habeneck benutzen, dessen Rathschlägen sie ausserordentlich viel zu verdanken glaubt. Im Concertsaale des Italienischen Theaters gab eine Virtuosin auf dem Pianoforte, Mlle. Luise Guénée ein Concert, das sich ebenfalls eines grossen Beifalls erfreute. Die Virtuosin ist zugleich eine geistreiche Componistin. Von mehreren ihrer Compositionen nenne ich nur *L'isolement* und *Choral religieux*, in welchen sie höchst characteristische Proben eines erfinderischen Talents an den Tag legt. Der religiöse Choral ist nur für die linke Hand geschrieben und macht durch seine volle und pomphafte Harmonie eine überraschende Wirkung. Sehr viel Aufsehn erregte in diesem Concerte ein vierzehnjähriger Violinspieler, Léon Reynier, ein Schüler des Conservatoriums, so dass man ihm das Compliment machte, er könne der Gatte oder Bruder der Milanollo sein.

Von den dramatisch-musikalischen Neuigkeiten kann ich Ihnen wenig schreiben. Doch erwähne ich, dass im Theatre de la Port-Saint-Martin eine Oper: *Postillon de Saint-Valery* in 2 Acten von Pilati mit vielem Beifall aufgenommen worden ist. Die

Handlung ist sehr interessant und einzelne Nüancen sind so geschickt und talentvoll gearbeitet, dass sie die Befähigung des Componisten zur dramatischen Musik in hohem Maasse documentiren.

Ich will Ihnen noch Einiges mittheilen von Genüssen, die uns für die nächste Zeit bevorstehen. Das Wichtigste ist, dass Meyerbeers Prophet bereits sämmtliche Orchesterproben überstanden hat und am 9. April in Scene gehen wird. Man ist überaus gespannt auf den Erfolg. Als eigenthümliche Neuigkeit wird in der Concertgesellschaft heute eine Composition von Halevy zur Aufführung kommen. Es sind die ersten Scenen des gefesselten Prometheus von Aeschylos, welche der Bruder des Componisten sehr schön übersetzt hat. Es kam dem Componisten besonders darauf an, den characteristischen und einfachen Ausdruck der Chöre der Oceaniden darzustellen. Man ist auf diesen musikalischen Genuss ebenfalls sehr gespannt. — Eins der brillantesten Concerte wird am 30. März im Hertzschen Saale Stattfinden; fast alle Mitglieder der italienischen Oper wirken darin mit.

Nehmen Sie mit diesen kurzen Notizen einstweilen vorlieb, bis ich hoffentlich bald Gelegenheit finde, Ihnen über Grösseres ausführlich zu berichten. *V.*

Schwerin.

Am 24. März wurde auf dem Grossherzogl. Hoftheater zu Schwerin ein grosses Concert zum Besten der Chorsänger des Hoftheaters unter Direction des Musikdirectors Hrn. Mühlenbach gegeben, zu welchem der Königl. Concertmeister Hr. Hub. Ries aus Berlin zur Mitwirkung von der Hof-Intendantur daselbst eingeladen war. Der erste Theil des Concerts bestand aus der Symphonie-Ode „die Wüste“ von Fel. David, welche hier zum erstenmal aufgeführt wurde. Die gelungene Aufführung, sowohl von Seiten des Orchesters als der Solis durch Hrn. v. Rainer (Tenor) und der Chöre brachten das Werk zu derjenigen Geltung und Anerkennung, welche dasselbe sich an so vielen Orten Deutschlands errungen hat. Der zweite Theil des Concerts bestand aus der Ouverture zu dem Trauerspiel „Struensee“ von Meyerbeer, Concert für Violine von F. Mendelssohn-Bartholdy, 3 Lieder: „die Sennerin und ihr Schatz“ von Kücken, „Herbstlied“ und „Mailied“ von Mendelssohn-Bartholdy, ausgeführt von dem Chorpersonale des Hoftheaters unter Direction des Hrn. Stocks, grosse Arie aus „Belisar“ gesungen von Mad. Hoffmann aus Prag, Variationen von Ferd. David vorgetragen von Hrn. Ries, Duette und Quintette aus „Cosi fan tutte“ von Mozart gesungen von den Solosängern des Hoftheaters. Sämmtliche Werke wurden mit Sorgfalt und anerkennenswerther Präcision ausgeführt, namentlich zeichneten sich die Leistungen des kleinen, aber mit frischen Stimmen versehenen Chorgesangs der drei oben genannten Lieder aus und können wir dem von vielen Seiten des Publicums verlangten Dacaporuf des Liedes von Kücken als würdige Anerkennung der Leistungen nur beistimmen, wenngleich die Wiederholung des „Mailiedes“ von Mendelssohn uns wünschenswerther gewesen wäre. In unserm Gast, Hrn. Concertmeister Ries, haben wir einen der gediegensten Violinspieler begrüsst, die unsere Residenz besucht haben, der seelenvolle und glockenreine Vortrag des Mendelssohn'schen Concerts, vereint mit dem selten gehörten grossartigen Ton, die liebenswürdigen Variationen von David: „*je suis le petit tambour*“, freilich wahre Locktöne für das grössere Publikum, erwarben ihm den ungetheilten Beifall der anwesenden höchsten Herrschaften, so wie des zahlreich versammelten Publikums, welches durch zweimaligen Hervorruf dem Künstler seine Anerkennung zollte. *A.*

Nachrichten.

Berlin. Die erste Aufführung des „Thal von Andorra“ wird am Sonntag den 8. d. M. stattfinden.

— Seit Kurzem hat sich hier ein neuer Gesangverein gebildet, und zwar unter dem Namen „Cäcilie“. Dieser ist aber nicht derselbe, welcher vom Musikdirector Braune gestiftet und sich seit längerer Zeit rühmlichst bewährt hat.

Leipzig. „Das Donauweibchen“, neu einstudirt, ergötzte das Sonntagspublikum und hatte das Haus sehr gefüllt. Besonders gefiel Fr. Günther-Bachmann als Hulda. Die übrigen Darsteller erndteten gleichfalls vielen und gerechten Beifall.

Dresden. Neu einstudirt: Mehul's „Joseph in Egypten“. Eine sehr sorgfältige Einstudirung und Inscenesetzung verschaffte dieser trefflichen Oper wiederum einen zahlreichen Besuch und dem Publikum einen genussreichen Abend.

— Der Kapellmeister Wagner hat aus Weimar gleichzeitig mit dem Honorar für die Partitur des „Tanhäuser“ noch eine goldene Dose als besondere Anerkennung für sein Werk erhalten.

Hamburg. Ho, ho, ho! der zweite Postillon von Lonjumeau! Ein junger Mann, Namens Wachtel, der früher hier Kutscher war, will sich dem Theater widmen und ist unter rauschendem Beifall aufgetreten; er besitzt eine herrliche Tenorstimme.

Nürnberg. Durch das Gastspiel der Frl. Reuss hebt sich der Besuch unserer Oper gewaltig. Die Künstlerin entzückt unser Publikum und mit Recht; ihre Leistungen im „Don Juan“ und „Hugenotten“ waren vortrefflich. Auch „Martha“ wurde mit vielem Beifall gegeben.

Amsterdam. Wegen des Todes des Königs von Holland sind die Theater auf 8 Tage geschlossen.

Gent. Am letzten Mittwoch fand die erste Aufführung des „Thal von Andorra“ statt. Das Werk wurde mit dem grössten Enthusiasmus aufgenommen. Die Ausstattung war brillant und die Rollenvertheilung mit der grössten Einsicht geschehen. Am Schlusse wurden sämmtliche Mitwirkende hervorgerufen.

Paris. Die Proben zum „Propheten“ werden nun nächstens beendet sein. Am Montag wurde der fünfte Act, am Dienstag die Ouverture und die Ballets geprobt. Niemals hat sich bei einer neuen Oper ein solcher Eifer aller Mitwirkenden mit einer so ausgezeichneten Besetzung vereinigt. Royer, Pauline Viardot und die Castellan, die hierin zum ersten Male in unserer grossen lyrischen Oper mitwirken, sind ganz begeistert von der Schönheit ihrer Rollen, und nicht minder ältere Mitglieder, wie z. B. Levasseur. Die Aufführung wird eins jener vortrefflichen Ensembles darbieten, wie wir sie nur bei den ersten Darstellungen der „Hugenotten“ und von „Robert der Teufel“ erlebt haben. Das Orchester wird aufs Neue unter Girard's Anführung den alten Glanz bewähren, den es vor 12 oder 15 Jahren unter Habeneck besass. Es wird überhaupt an nichts fehlen, um dem Werke diejenige Ausstattung zu verleihen, die es seiner hohen Schönheit und Bedeutung wegen verdient.

— Mlle. Voss, Schülerin des Conservatoriums, ist bei der Opera comique engagirt und wird nächstens ihr erstes Debut haben.

— „Der gefesselte Prometheus“ von Halévy wird zum zweiten Male in diesem Jahre von der Société des concerts aufgeführt werden. Die Gesellschaft hat damit ihr Repertoir um ein Werk bereichert, dessen Gedankenreichthum nicht minder bedeutend ist, als die Originalität seiner Durchführung.

— Die Gesellschaft für klassische Musik hat am 25. März ein bisher noch ungedrucktes Nonett von Onslow für Streichquartett, Flöte, Oboe, Clarinette, Horn und Posaune zur Aufführung gebracht. Das eben so geistvoll erfundene als meisterhaft gearbeitete Werk wird bei Brandus & Comp. erscheinen.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Im Verlage der Unterzeichneten ist erschienen:

F. HALÉVY.

Das Thal von Andorra.

(Le Val d'Andorre.)

Romantisch-komische Oper in 3 Akten, nach dem Französischen des St. Georges, frei bearbeitet von **L. Rellstab:**

Vollständiger Klav.-Auszug mit deutschem und französischem Text	12	Rthlr	—	Sgr
Klavier-Auszug mit deutschem und französischem Text ohne Finales		»		»
Klavier-Auszug für Pianoforte à 2ms. arrangirt	—	»	—	»
do. do. à 4 ms. do.		»		»
Ouverture für Pianoforte à 2ms. arrangirt	—	»	17½	»
do. do. à 4 ms. do.		»		»
do. für Orchester in Stimmen	3	»	—	»

Einzelne Nummern für Gesang mit Pianoforte-Begleitung:

№ 1.	Arie: Nach unsres Baskenlandes alter Sitte	—	Rthlr	15	Sgr
№ 2.	Gesang des Ziegenhirten: Ja der alte Zauberer	—	»	10	»
№ 2 bis	do. do. für Bariton	—	»	10	»
№ 3.	Quatuor: Mich wird der Zauberer nicht schrecken	1	»	12½	»
№ 4.	Romanze. Lass dich fragen, sollst mir sagen	—	»	10	»
№ 4 bis	do. für Mezzo-Sopran	—	»	10	»
№ 5.	Ariette: Auf luftigen Bergen geboren	—	»	7½	»
№ 6.	Arie: Seht diese allerliebste Meierei	—	»	15	»
№ 7.	Cavatine: Tief erfüllen mich im Herzen	—	»	7½	»
№ 8.	Cavatine: Wohlan, nun fort zu unserm Ziele	—	»	10	»
№ 9.	Basquaise: Carlos liebt die schöne Baskin	—	»	15	»
№ 9 bis	do. f. Mezzo-Sopran	—	»	15	»
№ 10.	Romanze: Herzlos verstossen und verlassen	—	»	7½	»
№ 10 bis	do. f. Contralto	—	»	7½	»
№ 11.	Trio: Jetzt hoffe ich, jetzt hoffe ich	—	»	25	»
№ 12.	Quatuor: Georgette ist's, ja ich verstehe	—	»	27½	»
№ 13.	Trio: Röschen bleib', ein wenig noch	—	»	22½	»
№ 14.	Romanze: Der Verdacht, Therese, er verwundet	—	»	10	»
№ 14 bis	do. für Bariton oder Mezzosopran	—	»	10	»
№ 15.	Romanze: Du hast Dich meinem Wort gegeben	—	»	7½	»
№ 16.	Gesang des Tambours: Tambour mit der Trommel voran	—	»	22½	»
№ 16 bis	do. do. für 4 Männerstimmen und Trommel ad libitum	—	»	12½	»
№ 16 ter	do. do. für eine Stimme	—	»	15	»
№ 17.	Chor (Gebet) der jungen Mädchen: Horch wie die Glocke	—	»	10	»
№ 18.	Duett: Und Du willst fort? Gewiss	—	»	12½	»
№ 19.	Romanze: Mit banger Seele ihren Spuren	—	»	10	»
№ 19 bis	do. für Bariton oder Mezzosopran	—	»	10	»
№ 20.	Trio: O Gott, o Gott hört ich recht	—	»	17½	»

Ed. Bote & G. Bock,
(Gustav Bock)
Königl. Hof-Musikhändler in Berlin und Breslau.

Verlag von **Ed. Bote & G Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 15. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 11. April 1849.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr.
Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr.
Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Ein Beitrag zu Garcia's Contrebassregister der menschlichen Stimme. — Recensionen (Compositionen für die Orgel, Violoncellmusik). — Berlin (Musikalische Revue). — Correspondenz (Wien). — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Ein Beitrag zu Garcia's Contrebassregister der menschlichen Stimme.

Von *F. Angermann.*

Garcia spricht in seiner Gesangschule von einem eigenthümlichen Register der menschlichen Stimme. Er sagt in Bezug auf dasselbe: „Mit diesem Namen (Contrebassregister) bezeichne ich eine Reihe tiefer, rauher Töne, einem anhaltenden Gebrumme oder einem tiefen Orgelton ähnlich, von *Es* bis zu seiner Unterquinte. Zur Bildung stellt man den Kopf ganz hoch und lässt die Höhlung des Pharynx anschwellen. Das Verderben der andern Register ist die unvermeidliche Folge der häufigen dauernden Anwendung des Contrebassregisters. Den russischen Sängern, welche es anwendeten, blieb nur das Contrebassregister und ein sehr kleines Gebiet Bruststimme." An einer andern Stelle sagt er: „Bis jetzt hat man die Erzeugung des Contrebassregisters noch gar nicht ergründet."

Er schrieb dies 1841. Auch heute noch weiss man über die Natur dieses Registers nicht mehr, weil weder die Physiologen noch die Gesanglehrer auf dasselbe Rücksicht genommen haben. Ich habe hinsichtlich desselben Versuche angestellt, auch habe ich zweimal Gelegenheit gehabt, es an andern Personen zu beobachten. Ich veröffentliche diese Beobachtungen, um möglicher Weise die Physiologen zu veranlassen, das Entstehen desselben nachzuweisen.

Die Resultate meiner Beobachtungen an mir selbst waren folgende:

Ich liess den Kehlkopf hochtreten, liess das Gaumensegel mit dem Zäpfchen die höchste, die Zunge die tiefste Stellung annehmen, die mir möglich war und senkte den ganzen Kopf nach vorn. Ich erhielt auf diese Weise wirklich Töne in jener tiefen Lage, die zwar keinen tiefen Orgeltönen zu vergleichen, jedoch ein Brummen waren, bei dem man die einzelnen Töne der Scala deutlich unterscheiden konnte. Die Töne hatten einen knatternden Klang und verursachten mir bei längerem Gebrauch Kratzen im Halse. Der letztere Umstand veranlasste mich, fernere Versuche in dieser Weise einzustellen.

Ich untersuchte, ob ich vielleicht bei einer andern Stellung der Stimmwerkzeuge diese Töne erzeugen könnte und fand, dass dies möglich sei, wenn ich mit der Athemführung und der Spannung der Stimmbänder, wie sie zur Erzeugung ganz schwacher Töne nöthig sind, über den eigentlichen Umfang meiner Stimme hinaus in die Tiefe hinabging. Hierbei hatte zwar das Gaumensegel mit dem Zäpfchen eine hohe, die Zunge eine tiefe Stellung, der Kehlkopf jedoch stand nicht höher, sondern tiefer als im Ruhezustande. Die verschiedenen Versuche boten verschiedene Erscheinungen dar. Bisweilen verstummte der Laut auf einem der tiefsten Töne, die ich mit der gewöhnlichen Stimme anzugeben vermochte. Ich konnte alsdann nur einen Hauch hervorbringen, dem sich, wenn ich mit demselben tiefer nach unten ging, ein Brummen, jenem obigen ähnlich, zugesellte. Der Ton der Scala, auf dem der Laut verschwand, war das eine Mal der dritttiefste, das andere Mal der zweittiefste, auch wohl der tiefste der Töne, welche ich natürlich erzeugen konnte, ebenso war bei den wiederholten Versuchen der Ton verschieden, auf dem sich zu dem Hauch das Brummen gesellte. Bei einigen Versuchen verschwand der Laut gar nicht ganz. Er schwankte bei diesen auf dem tiefsten meiner natürlichen Töne bisweilen nur momentan. Ich sang alsdann den nächsttiefen Ton so, dass der Hauch und das Brummen zugleich gehört wurden. Einem Orgeltone waren auch diese Töne nicht zu vergleichen. Ich beruhigte mich bei diesen Resultaten, weil auch Garcia's

Ton nach dem Berichte der Academie von der Beschaffenheit war, dass er für den Gesang nicht gebraucht werden konnte.

Einige Zeit, nachdem ich diese Versuche angestellt hatte, traf ich auf einer Reise einen Knaben von 8 Jahren, welcher dieses Register anwendete. Ich wurde auf den Knaben aufmerksam gemacht, indem man mir sagte, dass derselbe tiefer sprechen könne als irgend ein Mann. Bei genauerer Untersuchung fand ich, dass der Junge, wenn er sich des tiefen Registers bediente, im kleinen *g* auch *a* sprach, während der natürliche Umfang seiner Stimme, die übrigens eine liebliche und weiche Sopranstimme war, von *d* bis *f* reichte. Die Annahme der Leute, dass der Junge tiefer spreche als irgend ein Mann, fand darin ihren Grund, dass sie versuchten, eben solche Töne zu erzeugen wie der Knabe und dass sie bei diesen Experimenten keinen Ton hervorbringen konnten. Das Contrebassregister stand in keinem Verhältniss zu den übrigen Tönen des Knaben. Es war viel stärker, dicker und rauher. Eine Verbindung desselben mit den übrigen Tönen war nicht vorhanden, ein Uebergang aus demselben in diese daher nicht möglich. Wenn der Knabe sprach, hielt er den Ton, den er einmal gefasst hatte, fest, eine Hebung oder Senkung der Stimme beim Sprechen fand nicht statt. Der Ton, den er zum Sprechen wählte, war verschieden, er hielt sich auf *g*-*a*. Zu Singen verstand er mit dem Register nicht, er ahmte jedoch das Brummen einer Kuh und das Heulen eines Waldteufels nach, wobei er den Ton höher und tiefer werden liess, ohne bestimmte Intervalle festzuhalten. Die Hebung und Senkung der Stimme hielt sich innerhalb der Terz *g*-*h*. Die Töne waren stark und konnten den tiefen Orgeltönen verglichen werden. Die Sprache war deutlich, so dass man in einem ziemlich grossen Local jede Silbe verstehen konnte. Bei der Erzeugung des Contrebassregisters senkte der Knabe den Kopf nach vorn, liess das Gaumensegel mit dem Zäpfchen eine sehr hohe, die Zunge eine sehr tiefe Stellung annehmen, hatte jedoch den Kehlkopf nicht, wie Garcia verlangt, höher, sondern bedeutend tiefer stehen, als im Ruhezustande. Das Register war aufgetreten, als der Knabe wiederholt versucht hatte, das Brummen einer Kuh nachzuahmen. Ein Vierteljahr, nachdem ich diese Beobachtungen gemacht hatte, kam ich in dieselbe Stadt. Ich besuchte den Knaben, das Contrebassregister war jedoch verschwunden, er hatte jetzt nur noch eine gewöhnliche liebliche Sopranstimme.

Das zweite Mal hatte ich bei einem Schüler von mir, einem Tenoristen, Gelegenheit, das Contrebassregister zu beobachten. Dasselbe trat bei demselben auf, als ich ihn die Scala ganz schwach singen liess. In der höheren Lage der Stimme klang neben dem Tone, den der Schüler angeben sollte, die untere Quinte, bisweilen auch die untere Octave mit, in der tieferen Lage der Stimme nur die Octave. Beide Töne konnten deutlich unterschieden werden. Als der Schüler das kleine *d* singen sollte, wechselten das kleine *d* und das grosse *D* mit einander ab, als er das kleine *c* singen sollte, gab er nur das grosse *C* an, eben so gab er bei *H* und *A* contra *H* und contra *A* an. Mir war dies überraschend. Der Curiosität wegen bildete ich die Töne stärker. Ich erzielte sie so stark, dass sie der Schüler sehr gut gebrauchen konnte. Ihr Umfang erstreckte sich vom grossen *Es* bis zum contra *A*, auch zum contra *G*. Diese Töne waren den tiefern Orgeltönen zu vergleichen. Der Schüler hielt bei der Erzeugung dieser Töne den Kopf ganz natürlich, das Gaumensegel mit dem Zäpfchen hatten eine hohe, die Zunge eine tiefe Stellung, wie sie zur Erzeugung eines dunkeln Vocals nöthig sind, der Kehlkopf hatte eine tiefe Stellung. Ich habe bei mehreren Schülern versucht, das Register auszubilden, es ist mir jedoch nicht gelungen. So weit meine Betrachtungen.

Was die Erzeugung dieses Registers anlangt, so vermuthe ich, dass dieselbe in dem hintern Theil der Stimmritze zwischen den *Cartilagines arytenoideae* erfolgt. Ich kann die Gründe, welche mich zu dieser Annahme veranlassen, hier nicht entwickeln, da ich dazu meine ganze Registerlehre aufstellen müsste. Bis jetzt hat man noch keine Versuche angestellt, ob, wenn der vordere Theil der Stimmritze geschlossen, oder wenn die Stimmbänder so schlaff sind, dass kein Laut mehr erzeugt werden kann und nur der hintere Theil der Stimmritze geöffnet ist, in diesem Töne erzeugt werden können. Hierauf käme es an.

Recensionen.

Compositionen für die Orgel.

Adolph Hesse, Fantasie-Sonate und zwei Vorspiele für die Orgel. Op. 83. No. 46. der Orgel-Compositionen. Leipzig, bei Fr. Hofmeister.

Wie schon die Benennung Fantasie-Sonate andeutet, ist das vorliegende Tonstück weniger streng in der modulatorischen Form gehalten, als vielmehr eine Zusammenstellung charakteristisch verschiedener Tonsätze als: *Adagio* mit vollem Werk, *Andantino* mit sanften Stimmen, *Allegro moderato* mit vollem Werk, unterbrochen durch ein *Adagio* mit sanften Stimmen, nebst Fuge zum Schluss. Dem ersten *Adagio* fehlt es an thematischer Entwickelung; mit dem Verschwinden des Hauptmotivs ohngefähr in der Mitte des Satzes verliert derselbe den einheitlichen Charakter und wird mit dem Eintritt der Triolenbewegung:

matt. Das darauf folgende *Andantino* ist zwar fliessend und gesangvoll gehalten, aber verhältnissmässig zu lang und für einen entschiedenen Totaleindruck nicht scharf genug charakterisirt. Es leitet über in ein *Allegro moderato*, dessen Thema zwar energisch genug, doch wieder eine genügende Entwickelung vermissen lässt und somit der inneren Nothwendigkeit, der Einheit entbehrt. Obenein wird der Totaleffect durch ein eingeschobenes *Adagio* zerstört, welches weniger an Erfindung, als an Tautologien reich, wir finden fünfmal die Stelle:

hier durch nichts motivirt erscheint. Am gelungensten ist die Schlussfuge, bei welcher sich etwa nur bemerken liesse, dass die beständige Thätigkeit des Pedals und zwar meist in langen Noten, leicht zerstörend, d. h. verkörpernd auf das contrapunctische Gewebe einwirkt, auch die Schattirung des Ganzen verwischt. Die der Sonate vorgedruckten beiden Präludien sind sehr melodisch und besonders das zweite in sehr schöner Form gehalten.

Ernst David Wagner, 48 choralartige Orgelvorspiele, zum gottesdienstlichen Gebrauche bestimmt, zunächst für Organisten in kleinen Städten und auf dem Lande, nebst einer vollständigen Anleitung zum Gebrauch derselben, so wie auch einem Anhange, enthaltend: zwei figurirte Choralvorspiele und ein Postludium, bestehend aus einer fünfstimmigen Fuge von S. Bach mit einem Präludium von E. D. Wagner. Op. 16. Berlin, bei Guttentag.

Der Verfasser, einer der tüchtigsten Organisten Berlins,

hat in einer Einleitung zu seinem Werke sehr belehrende, auf lange Erfahrung gestützte Winke über Kirchenmusik überhaupt, über das Choral-Vorspiel, den Choral, das Tempo des Chorals, das Zwischenspiel, das Nachspiel, das Registriren u. s. w. gegeben und dadurch dessen Nutzbarkeit ungemein erhöht. Die Tonstücke selbst sind von der einfachsten Art. Fliessend und gesangvoll geschrieben, auf allen Orgeln und selbst für minder begabte Organisten nicht schwer ausführbar, haben sie vorzüglich den Zweck, zu zeigen, wie ein einfaches Choral-Vorspiel beschaffen sein muss. Als Beispiele einer höhern Kunstform enthält das Werk noch zwei figurirte Vorspiele mit eingewebtem *Cantus firmus* und ein freies Nachspiel, das mit dem ersten Theile der S. Bach'schen Tripelfuge in *Es-dur* abschliesst. In der Ueberzeugung, dass diese Tonstücke auf die Hebung des kirchlichen Orgelspiels vortheilhaft einzuwirken geeignet sind, wünschen wir deren weiteste Verbreitung. Der Verfasser verdient Dank für seine Bemühungen, und es gereicht ihm zur Ehre, dass das hohe Ministerium der geistlichen Angelegenheiten die Einführung seines Werkes auf Seminarien gefördert hat.

Herrmann Schellenberg, „Ein feste Burg ist unser Gott“, Fantasie für die Orgel. Op. 3. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.

Das Werk beginnt mit einer fugirten Durchführung des als Thema benutzten ersten Passus des Chorals; dieser Durchführung folgt der Choral selbst in vollstimmiger Harmonie und mit figurirtem Basse, worauf das Ganze mit nochmaliger Berührung des Hauptsatzes, aber in freier Durchführung schliesst. Wenn der Verfasser dieses Nachspiel mit der ersten Durchführung verwebt und mit dem Chorale geschlossen hätte, so würde die Arbeit jedenfalls eine schönere Steigerung und einen noch wirksameren Schluss erhalten haben. Abgesehen davon hat sich der Verfasser als ein durchgebildeter talentvoller Künstler, als ein vortrefflicher Organist erwiesen; möge sein Werk, das sich für den Concert-Vortrag sehr eignet, den Organisten hiermit bestens empfohlen sein. *A. Haupt.*

Violoncellmusik.

J. Servais, grande Fantaisie pour Vcllc. avec Orchestre ou Piano sur des motifs de l'opéra: le Barbier de Séville de Rossini. Op. 6.

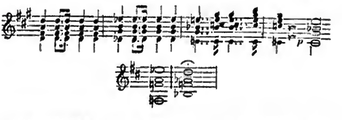
— —, Fantaisie sur deux célèbres romances de Lafont, pour Vcllc. avec Orch. ou Piano. Op. 8. Chez Schott.

Nichts pflegt man in der musikalischen Welt schneller abzuurtheilen, als die Virtuosenstücke. In dem Ausdruck: „Ein Virtuosenstück“ liegt gewöhnlich alles Urtheil onthalten, man findet es nicht der Mühe werth, mehr davon zu sagen. Sehr allgemein ist die Meinung verbreitet, als sei nichts leichter, als so ein Virtuosenstück zu schreiben und viele Herren Componisten würden es unter ihrer Würde finden, wollte man ihnen zumuthen, sich an ein solches zu machen. Wir aber sind der Meinung, dass es eine schwere, sehr schwere Aufgabe ist, ein gutes Virtuosenstück zu schreiben, wenigstens, worauf wir uns hier beschränken wollen, für ein Streichinstrument. Der Virtuos soll uns gute Musik geben, sich auf die mannigfaltigste Weise produciren, und als Spielraum sind ihm vier Saiten gegeben, die das begleitende Orchester beherrschen müssen, da er durchaus immer den Mittelpunkt des Ganzen bilden soll. Viele Hülfsmittel der Kammermusik, die Arbeit, wodurch oft an sich bedeutungslosen Motiven Interesse verliehen wird, mancherlei Kunstgriffe der Instrumentirung, hinter welche sich mangelnde Erfindung verstecken kann, fallen weg, da, räumte man den begleitenden Stimmen zu viel ein, das Soloinstrument in den Hintergrund treten würde. Alle Motive müssen also durch sich selbst wirken, die Melodie muss mehr oder minder bedeutend sein, weshalb eben die meisten Virtuosen, die nicht im Stande sind, bedeutende Melodien zu erfinden, was bekanntlich Genie erfordert, ihre Zuflucht zu beliebten Opern nehmen. In den Passagen soll der Virtuos seine Technik zeigen, sich und sein Instrument glänzen lassen. Wie soll nun eine armselige Geige, ein Violoncell, einem Orchester gegenüber glänzen? Eben durch Passagen, die die Orchesterspieler als solche nicht machen können. Und so kommt der Virtuos auf die vielfach als Charlatanerie verschrieenen Octaven- und Sextenläufe, auf Flageolettöne, auf Kunststücke mit dem Bogen etc., womit viel Missbrauch getrieben ist, in denen aber eine gewisse Nothwendigkeit liegt, um dem Soloinstrument dem Orchester gegenüber ein Relief zu geben.

Ohne uns hierin zu weit einzulassen, wollten wir nur andeuten, dass so Mancher, der mit Müh und Noth Fugen und Motetten fabricirt, im Unrecht ist, wenn er sich grösser dünkt als ein Virtuos, der ein effectvolles air varié spielt, dass man, die Schwierigkeit der Aufgabe in's Auge fassend, im Allgemeinen toleranter gegen die Virtuosenstücke sein möge, um so mehr, als die meisten modernen Instrumental-Componisten selbst ihre classischen Compositionen grossentheils für Virtuosen berechnen.

In der Celloliteratur hat Servais alle seine componirenden Rivalen aus dem Felde geschlagen. Als Virtuos unbedingt den ersten Rang einnehmend, macht er mit seinen Compositionen so viel Glück, als sie durchaus der Natur des Instruments entsprechen. Da sie aber eben so sehr seiner eigenen Natur gemäss geschrieben sind, so wird es jedenfalls schwer sein, sie ihm nachzuspielen und Glück damit zu machen, denn so ziemlich alles wird in ihnen verlangt: grosser Ton, Kraft, Ausdauer, vollendete Ausbildung der Hand und des Armes. Die beiden vorliegenden Werke sind Effectstücke im vollsten Sinne des Wortes, das eine mehr oder minder eine Burleske, in übermüthiger Laune die Komik des Instruments ausbeutend, das andere ernst, lugubre, eine Elegie auf Lafont's tragischen Tod. Im Allgemeinen ist Servais sogleich zu erkennen, in vielen interessanten, pikannten, poetischen Zügen, allerdings neben manchem Gewöhnlichen, theilweise liebenswürdig Naiven, z. B. der famose Uebergang von *D-dur* nach *Es-dur* in Op. 6.:

Rossini . . . . Servais!



Dessenungeachtet werden die beiden Stücke keinem Cellisten fehlen. Der „seine Zeit erkannt hat.“

Heinrich Wohlers.

Berlin.

Musikalische Revue.

Am 2. April fand das zweite grosse Vocal- und Instrumental-Concert der hiesigen Arbeiter- und Handwerker-Vereine im **Kroll'schen Locale** statt. Hr. Fr. Mücke, unter dessen oberster Leitung diese Vereine stehen und der sie zu den Concerten zusammenführt, zeigte in seinen Leistungen schon sichtliche

Fortschritte. Es ist ausserordentlich schwer, einen Chor von mehr als 300 Mitgliedern zusammenzuhalten; einzelne Mängel namentlich in Bezug auf Intonation, Reinheit des Gesanges u. A. sind gar nicht zu vermeiden. Dennoch macht die Wirkung dieser Massen einen imponirenden Eindruck, besonders in ihrer Verbindung mit dem Orchester. Hrn. Wieprecht's Euterpe, die sich, wie bekannt ist, an diesen Concerten betheiligt, leistet sowohl durch ihre selbstständig aufgeführten Werke, wie im Zusammenspiel mit den Chören sehr Tüchtiges. Bedenkt man das kurze Bestehen dieses Orchesters, so überrascht die Sicherheit und Vollendung, mit der die meisten Ausführungen zu Gehör kommen. Unter den Gesängen dieses zweiten Concerts befanden sich mehrere ganz hübsche Compositionen vom Concertgeber Hrn. Mücke, von Mendelssohn, Flemming, Becker's Preislied: „Frisch ganze Compagnie", „das deutsche Vaterland" von Reichardt. Das Orchester führte Cherubini's Ouverture zum „Wasserträger", Fl. Geyer's Ouverture héroïque u. A. aus. Ausserdem spielte Hr. Ullrich eine Violin-Fantasie von Artot über Themen aus der „Lucia" anerkennenswerth. Hr. Pohl trug auf der Klarinette Variationen von Wieprecht mit vielem Beifall vor.

Zum Besten der deutsch-katholischen Gemeinde hatte Hr. Gesangl. Fischer in der **Klosterkirche** am 5ten eine Aufführung geistlicher Compositionen veranstaltet, an welcher sich mehrere Dilettanten, ganz besonders aber der unter des Concertgebers Leitung stehende Gesangverein Caecilia (früher von Hrn. Musikdirector Braune geleitet) betheiligten. Nach einer Introduction auf der Orgel wurde ein Psalm von Dr. Ebel gesungen, eine Composition, im leichten figurirten Styl geschrieben, mit hübschen, gemüthvollen und ansprechenden Motiven. Die übrigen Nummern waren aus den Werken bekannter Meister entlehnt. So ein Chor aus Händel's „Messias", Arie aus Naumann's Oratorium „David", Duett und Chor aus Mendelssohn's „Paulus", ebenso die Sopran-Arie „Jerusalem", Benedictus von Mozart u. A. Die Ausführung war im Ganzen anerkennenswerth. Die Tempis schienen im Einzelnen etwas zu schnell genommen. Die Kirche erfreute sich eines zahlreichen Besuches.

Zu den alljährlich in der Charwoche wiederkehrenden Musikaufführungen gehört bekanntlich „der Tod Jesu" von Graun, in der Garnisonkirche vom J. Schneider'schen Gesangverein am Mittwoch und in der Singacademie am Freitag vor dem Osterfeste. Die Soloparthieen wurden wie üblich zum Theil von Mitgliedern des Königl. Theaters ausgeführt und wir erwähnen dieser Aufführungen nur, um an der Vollständigkeit unsers Berichts nichts fehlen zu lassen.

Im **Königst. Theater** wurde am Charfreitag von den Mitgliedern der italienischen Oper das Stabat mater von Rossini aufgeführt. Voran ging die Pastoral-Symphonie von Beethoven. Die Tempis wurden im Ganzen zu schnell genommen, auch fehlten die feinern Nüancen im Ausdruck. Sonst war aber die Durchführung correct. Im Stabat mater sangen die Italiener die Soli und die Ensembles, während die Chöre von den Mitgliedern des Königstädtischen Theaters ausgeführt wurden. Auch für den italienischen Kirchengesang, so weltlich er nach unserm Begriffe ist, gehört ein eigenes Studium und der gewiegteste Opernsänger wird auf der Stelle mit ihm nicht fertig. Rossini's Composition enthält in der That geistreiche Züge, die aber auch so aufgefasst werden müssen, um zu wirken, d. h. man muss das katholische Element der Musik mitzufühlen im Stande sein, und das kann man nicht ohne lange und anhaltende Uebung auf dem bezeichneten Gebiete der Gesangskunst. Nach dieser Seite vermissten wir daher auch im Ausdruck den Rossinischen Genius. Doch wurde Einzelnes recht hübsch vorgetragen, z. B. die Arie und Chor No. 8. (von Dem. Fodor gesungen), die Tenorarie (von Pardini), das erste Quartett u. A. *d. R.*

Correspondenz.

Wiener Briefe.

VII.

Seit meinem letzten Schreiben sind zwei dramatische Novitäten über die Opernbühne gegangen, welche sich dem Anscheine nach auf dem Repertoir erhalten werden. Beide gehören der komischen Oper an, die eine der deutschen, die andere der französischen Nation; nämlich Lortzing's „Grossadmiral" und „die Krondiamanten" von Auber. „Die Krondiamanten", in der musikalischen Welt keine Novität mehr, waren bereits vor mehreren Jahren zur Aufführung auf der Kärnthnerthorbühne bestimmt, kamen aber erst vor drei Wochen wirklich dazu.

„Die Krondiamanten" sind ein äusserst romantisches Lustspiel, in welchem zur grösseren Unterhaltung des Publikums auch manchmal Musik gemacht wird. Ueber die Vorzüge und Mängel der Auber'schen Opernmusik ist in meinem Briefe über „Haydée" so ausführlich die Rede gewesen, dass ich, um nicht zu wiederholen, wohl darauf verweisen darf. Es geschah darin auch der „Krondiamanten" ausdrückliche Erwähnung, indem sie unter die schwächern Producte des liebenswürdigen Meisters gereiht wurden. Dies Urtheil über die Musik der „Krondiamanten" muss ich trotz des bedeutenden Erfolgs wiederholen, welchen sie im Verein mit dem Text und der Darstellung in Wien errang. Mehr als die meisten übrigen Opern Auber's sind „die Krondiamanten" frivol in der Erfindung, schleuderisch in der Ausführung, die von Auber unzertrennliche Grazie finden wir zwar auch hier, desgleichen seine melodiöse Frische, aber erstere sinkt nur zu oft zu nichtssagendem Getändel, letztere zu bunter Trivialität herab. Beispiele solch leerer Musik sind die beiden Duette zwischen Cousin und Cousine (No. 7. u. 10.), die Bravourarie Theophilas, das Finale zum 2ten Akt; triviale Motive sind: das Trompetenstücklein (halb Marsch, halb Polka) der Ouverture, das daraus gebildete Finale des 3ten Akts u. a.

Zwei Lieblingssünden Aubers finden wir namentlich vorwiegend in den „Krondiamanten": für's erste die Tanzmotive, welche unter den Themen der Oper die herrschende Klasse bilden, und für's zweite die schablonenmässige Art, Ensembles zu behandeln, welche darin besteht, im Orchester eine Quadrille oder Contredanse spielen zu lassen, in welche die Sänger nach Bedarf grössere oder kleinere Parlandosätze hineinwerfen.

Die in der Qualität geringe Musik der „Krondiamanten" ist aber auch der Quantität nach schlecht bedacht. Am reichsten ist noch der 1ste Act. Die Introductionsarie der Theophila (so wurde in der deutschen Uebersetzung die weniger poetisch klingende Katharina umgetauft) bietet melodische und harmonische Reize; der Falschmünzerchor mit den merkwürdigen spondäischen Endreimen („*Amis, dans ce manoir noir*", deutsch: „Freunde, wenn uns die Nacht lacht") ist sehr gelungen bis auf das barocke: „*plan, plan*" der Singstimmen; wahrhaft lieblich ist ferner die Ballade: „*le beau Redrille*" (Rhythmus von 3 zu 3 Takten) und Einiges aus dem Duett Theophila's und Don Henriquez. Ueberhaupt bietet die ganze Gruppe des ersten Acts: die wilde Rotte der Falschmünzer mit ihrer wunderlich reizenden Führerin und dem fremden, eleganten Kavalier, ein frisches, lebendiges Bild, an dem die Musik bedeutenden Antheil hat. Im zweiten Act ist nur der graziöse Bolero für zwei Soprane zu erwähnen; im 3ten schrumpft die Musik vollends auf 3 Nummern zusammen, unter welchen das grosse Quartett durch die Situation und gewandte Behandlung hervorsticht.

Der bedeutende Antheil des Textes wurde bereits angedeutet, Scribe hat hier in Erfindung und Verwicklung eines sehr romanesken Stoffs seine alte Meisterschaft bewährt. Ein wahrer Köhlerglaube gehört freilich zu diesen Begebenheiten, doch ist man's im Theater wohl zufrieden, wenn das Geglaubte nur halbwegs für

den Glauben steht. Als Ganzes sind „die Krondiamanten“ bei einer Spiel und Gesang gleich vollkommenen Besetzung eine jedenfalls sehr gefällige, spannende und in Einzelheiten auch künstlerich erfreuliche Operette.

Beinahe das ganze Gewicht des Erfolgs ruht auf dem brillanten Gesang und Spiel der Theophila. Die Leistung der Frl. **Wildauer** ist, wenngleich sehr zurückstehend hinter der ersten deutschen Theophila, Leopoldine **Tuczek**, doch ausreichend, um die Oper in dem Gefallen des Publikums zu erhalten, das sich in der ersten Vorstellung so zahlreich und enthusiastisch zeigte. Frl. Wildauer's Stimme ist nicht gross, aber wohlklingend und geschmeidig, ihr Vortrag nett und elegant, ihre Bravour bedeutend, wenn auch nicht makellos. Mehr noch als diese musikalischen Vorzüge wirken Frl. Wildauer's schöne Erscheinung und ihr gewandtes Spiel. Die nächstwichtige Rolle in der Oper ist Don Henriquez, und zwar wichtiger im Spiel als im Gesang. Hr. **Reichardt** bemühte sich unendlich, ein guter Schauspieler zu sein; wenn man dies überhaupt werden kann, so wird Herr Reichardt gewiss mit weniger Absichtlichkeit seinem Ziele näher kommen. Was den Gesangstheil betrifft, so war Hr. Reichardt gut in der Cantilene, nicht so in den Parlandosätzen; statt diese leicht und ungezwungen von sich zu geben, wie es solcher musikalischer Conversationsstyl erfordert, sang er sie ängstlich-streng im Tact und betonte obendrein auffallend die guten Tacttheile. Die kleineren Rollen in den „Krondiamanten“ sind durch Fräul. v. **Riese** und die Hrn. **Hölzl**, **Just**, **Brandes** sehr sorgfältig besetzt.

Einen kaum geringern Erfolg als die Auber'sche Oper im Kärnthnerthortheater hatte Lortzing's „Grossadmiral“ im Theater der Josephstadt (Stöger). Das Publikum hörte diese jüngste Oper Lortzing's mit stets wachsendem Applaus und rief den Componisten wiederholt hervor. Nachdem wir diesen günstigen Erfolg treulich gemeldet, müssen wir auf kritisches Gewissen versichern, dass die Musik zum „Grossadmiral“ ihn nicht verdiente.

Einen rücksichtslos hohen Maassstab daran zu legen, sind wir um so weiter entfernt, als die komische Oper in Deutschland wahrhaft verwaist ist und deshalb jeder Künstler, der seine Kräfte diesem Feld zuwendet, der Kritik gegenüber ein schonendes Privilegium ansprechen darf, ähnlich dem, was die Römer im Schuldenprocess *beneficium competentiae* nannten. Wir wollen den Grossadmiral blos mit dem Maasse messen, das Lortzing's frühere Schöpfungen uns an die Hand geben, und da erscheint der Grossadmiral entschieden unter „Casanova“, dem „Wildschütz“, „Hans Sachs“, dem „Waffenschmied“, des „Czaar und Zimmermann“ gar nicht zu gedenken. In Lortzing's „Grossadmiral“ ist der Verfall seiner Erfindungskraft, den wir in der „Undine“ gern der ungewohnten Gattung zugeschrieben hätten, leider nicht zu verkennen; auch die echte komische Kraft ist versiegt und statt ihrer sehen wir blosse Spassmacherei. Wenn wir somit einzelnes Hübsche ausnehmen, was sogleich genannt werden soll, so hat der „Grossadmiral“ von allen Vorzügen Lortzing's nunmehr den der Routine. Die Oper leidet speciell an einer bedauerlichen Melodienarmuth und dann an dem Fehler aller Lortzing'schen Musik: der überquellenden, haltlosen Form. Ein einziges grosses Stück steht festgegliedert da, das Quartett im 2ten Akt, welches schon deshalb die beste Nummer der Oper ist. Zwei Stellen bewähren das Talent Lortzing's in Behandlung des Refrains (in Ensemblestücken, ausser der Coupletform), nämlich Morbrey's ausdrucksvoller Ausruf: „Ihr lieben Brüder, das kommt nicht wieder!“ und Heinrich's Refrain: „dies Beispiel hat mich klug gemacht.“ Die eigentlichen Strophenlieder (Bettys, Eduards) sind sehr schwach; nur Heinrichs Barcarole ist anmuthig. Noch seichter sind die grösseren Arien, namentlich der Prinzessin und Richards, desgl. die Duette. Das Lections-Duett gefällt durch die Situation, mahnt aber zu seinem Nachtheil an das Vorbild in Halévy's „Blitz“. Von den Chören, die in Lortzing's frühern Opern besser sind, ist der Jagdchor in *B-dur* noch der hübscheste. Was der „Grossadmiral“ an malender Musik bringt (Arie des Pagen, Arie des Wirths) ist abgebraucht und nicht charakteristisch, das Citat des englischen Volkslieds zu Ende des Seesturms hingegen eine sehr glückliche Idee. Was die Finales und Ensembles anbelangt, die, wenn sie eine fortdrängende Handlung enthalten, Lortzing's starke Seite ausmachen, so ist ausser dem bereits genannten Quartett noch das Finale zum 2ten Act lobend zu nennen; das Final-Larghetto des 3ten Acts mit dem breiten Crescendo ist eine schwache Nachahmung des unendlich bessern Chorsatzes ($\frac{12}{8}$ Larghetto), mit welchem Lortzing den 2ten Akt seiner „Undine“ abschliesst. Die Instrumentirung ist fliessend, ohne bemerkenswerthe Einzelheiten zu enthalten. Wollen wir die Oper in grösseren Parthien überschauen, so erscheint uns der erste und 3te Act musikalisch und dramatisch sehr dürftig; der 2te Act hingegen ist von lebendiger, erfrischender Wirkung, an welcher sich Musik und Text zu gleichen Theilen theilen. Lortzing ist hierbei in dem Vortheil, dass diese Theilung ihm nicht schadet, denn da er den Componisten und den Dichter der Oper in seiner Person vereinigt, kommt Alles und Jedes Gute derselben auf seine Rechnung. Würde der 3te Akt sich auf der Höhe des 2ten halten, so wäre die Oper, wenigstens in ihrem Totaleffect gerettet, so aber sinkt er unter das Niveau des ersten, und ist in seiner Wirkung ganz auf das gewandte Spiel des Wirths gestellt. Die Aufführung war durch Frl. **Hellwig** und **Rudina**, die Hrn. **Peretti**, **Haimer** und **Radl** eine überraschend gute. Hr. **Lortzing** dirigirte die Oper selbst.

E. H.

Nachrichten.

Berlin. Am 8., dem ersten Osterfeiertage, fand die erste Aufführung des **Thal von Andorra** statt, natürlich hatte der der Oper vorangehende Ruf das Haus bis auf den letzten Platz gefüllt. Das Interesse des Publicums steigerte sich in lauten Beifallsäusserungen bis zum Schluss, einstimmig wurde die Vortrefflichkeit des Werkes von den Zuhörern anerkannt, einzelne Kürzungen, namentlich im ersten Act, wurden mehrfach gewünscht. Sämmtlichen Darstellern wurde der mehrmalige Hervorruf „Alle“ zu Theil und mit Recht. Kapellmeister Taubert hat die Oper in unglaublich kurzer Zeit einstudirt, worin ihn die Regie und Intendantur unterstützten und gebührt ihnen der Ruhm diese Oper zuerst in Deutschland eingeführt zu haben. Die Ausstattung ist ausgezeichnet, des schönen Werkes ganz würdig. Einen genauen Bericht, der wegen der Kürze der Zeit heute nicht erfolgt, werden wir in nächster Nummer geben, und sowohl auf die Darstellung als auf das Werk näher eingehen. Die II. Vorstellung ist am 10., die III. am 13., die IV. am 15. d. M.

— Den 12. d. M. findet ein grosses Instrumental- und Vocal-Concert im Opernhaus-Saale statt. Der Concertgeber Hr. S. **Saloman** bringt mehrere eigene Compositionen, die sich bereits alle Anerkennung gesichert haben, zur Aufführung. Ausserdem wirken Mitglieder der Königlichen und der italienischen Oper mit. Ebenso spielt Hr. Dr. **Kullak** ein Concert eigener Composition, so dass das Ganze gewiss vielseitige Theilnahme finden wird.

Frankfurt a. M. Hr. **Tichatscheck** fährt unter dem einstimmigen Beifall unsers Publikums in seinen Gastvorstellungen fort und hat zu seiner 4ten „die weisse Frau“ von Boieldieu gewählt.

— Unter den auf unserm Repertoir erschienenen neuen

Opern: „das Käthchen von Heilbron", „Gibby" und „die Matrosen" haben eigentlich nur letztere besonders gefallen. In nächster Aussicht ist „das Thal von Andorra", dem die Direction hinsichtlich der Ausstattung und Hr. Kapellmeister Schindelmeisser ganz besondere Aufmerksamkeit widmen, um den unbeschreiblichen Erfolg, den dieses Meisterwerk Halevy's in Paris errungen, auch hier durch die Darstellung zu erreichen.

Wien. Das Kärntbnerthor-Theater, das vom Ostermontag an unter Hrn. v. Holbeins Direction steht, wird nur 5mal jede Woche spielen. Insofern dadurch mehr Zeit zu Proben gewonnen wird, und weniger Ballete aufgeführt werden können, nur ist es sonderbar, dass trotzdem die sehr hohen Abonnements-Preise nicht ermässigt werden. —

— Der Abgang des Hrn. Erl ist ein fühlbarer Verlust für die Oper, welche hingegen durch das Engagement der Sängerin Math. Hellwig (früher an der Josefstadt) einen erfreulichen Zuwachs erhalten hat. Stöger, der Director des Josefstädter Theaters, hat das Theater sehr bald aufgeben müssen und ist in Concurs verfallen.

— Rud. Willmers hat für den Ostermontag sein 1. Concert angekündigt.

Paris. Mehrere Journale berichten bereits, dass nach der Aufführung des „Propheten" „das Feldlager in Schlesien" zur Aufführung kommen wird. Wir können indessen diesem Gerücht auf das Entschiedenste widersprechen, da Meyerbeer hier nicht diese Intention hat; ihn bindet das Versprechen, sogleich nach dem „Propheten" die deutsche Uebersetzung des „Orestes" des Aeschylos in Musik zu setzen, und da dies 9 Akte werden, so liegt es auf der Hand, dass der berühmte Meister jede andere Arbeit vor dieser zurückweist.

— Frl. Darcier hat als Rose im „Thal von Andorra" zu ihrem Benefiz am letzten Donnerstag Abschied vom Publikum genommen. Der Andrang des Publikums war ausserordentlich, die Einnahme daher die höchst zu erzielende. In keiner Rolle hat die talentvolle Künstlerin sich so sehr bewährt, als in dieser, die sie zu ihrer eigenthümlichen Schöpfung machte. Glücklicherweise ist ihre Abwesenheit nur auf kurze Zeit.

— Der Präsident der Republik giebt häufige und sehr glänzende Concerte in seinen Soiréen, in welchen die ersten Künstler der Hauptstadt mitwirken.

— Im Pleyelschen Saale werden die Geschwister Dannhäuser ein Concert geben, in welchem unter andern auch eine ausgezeichnete Pianistin, Frl. Krinitz, mitwirken wird.

Lille. Mad. Persiani und die sie begleitenden Künstler haben zwei sehr interessante Concerte gegeben. Die Künstlerin erndtete den rauschendsten Beifall, der sich ausser ihr auch auf den Violinisten Hermann übertrug, der das Publikum durch seinen hinreissenden Vortrag wahrhaft begeisterte. Die Proben zum „Thal von Andorra" werden aufs eifrigste betrieben und wird das Werk nach Beendigung des Gastspiels der Mad. Hébert-Massy zur Aufführung kommen.

Strassburg. Hr. Godefroid hat neuerlich im Saale der *Réunion des arts* zwei Concerte gegeben. Trotz seines ausserordentlichen Rufes hat der unübertreffliche Harfenist doch noch alle Erwartung übertroffen. Er war bewundernswürdig in der grossen Fantasie aus „Robert". Ausser dieser Piece gefielen hauptsächlich zwei kleinere Compositionen von ihm, eine in *F-moll*, „die Melancholie", und eine in *G-moll*, „der Traum". Ein sehr charakteristisch gehaltener „Sylphentanz" wurde häufig von dem lautesten Beifall unterbrochen. „Der Carneval von Venedig", der das Concert schloss, machte einen weniger vortheilhaften Eindruck, da dergleichen musikalische Sottisen dem Charakter des Intruments fern liegen. Er wurde hauptsächlich von der vortrefflichen Pianistin Mad. Schwederle unterstützt.

Bordeaux. Der Violinist Bazzini giebt im Saale Franclin Concerte mit grossem Beifall. Er spielte unter anderm die Elegie von Ernst mit dem weichsten, seelenvollsten Ausdruck, ferner eine grosse Fantasie über Thematas aus „Anna Bolena", ein Capriccio di bravura und eine Fantaisie dramatique über das Finale aus „Lucia". In den letzteren Piecen bewährte er sich auch als talentvoller Componist für sein Instrument. Hr. Bazzini ist ohne Frage zu den ersten jetzt lebenden Violinisten zu zählen.

Riga. Von neuen Opern brachten wir bereits zur Aufführung: Hayde, von Auber. Martha, von Flottow. Die Testamentsbraut, kom. Oper in 3 Acten von Schräme, und der Prinz Eugen, alle mit Beifall aufgenommen. Sie sehen, dass wir fleissig sind. Später Ausführliches darüber, falls Sie es wünschen sollten.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

A. Pianofortemusik.

Barthmann, C., Augusten-Tyrolienne. — *Derselbe*, Bums-Fallera-Polka. — *Derselbe*, Fantasie-Polka. — *Derselbe*, Wanderlust. Marsch. — Beethoven, L. v., Sonaten, Fantasien und Variationen. Op. 25. 26. 71. Neue Ausg. — Benedikt, J., Galop brill. Op. 41. — *Derselbe*, Belgravia-Polka. Op. 42. — Beyer, F., 6 Morc. élégants. Op. 99. No. 1-3. — Bilse, B., A revoir. Polka. Op. 7. — *Derselbe*, Sylphiden-Polka. Op. 8. — Burgmüller, F., La Redowatschka. Rédowa-Polka, dansée dans le Ballet: la Vivandière par Mr. et Mme. St. Léon-Cerrito arrangée. — *Derselbe*, Valse de Hille ravisseur. — Cholck, F. X, Anthologie musicale. Musikalische Blumenlese. Fantaisies brill. sur les motifs les plus fav. des Opéras. Cah. 36-39. — *Chouquet, Melle L., Les chants du Pays. Fantaisie brill. sur 2 Mélodies de L. Puget. Op. 6. — *Derselbe*, Mariquita. Valse brill. Op. 7. — Duvernoy, J. B., Fantaisie sur des motifs fav. du Val d'Andorre. Op. 181. — *Derselbe*, Mon coeur! Polka fav. sur la romance d'E. Arnaud. — Ellissen, C. W., Wehrmanns-Galopp. Op. 28. — Fahrbach, P., Maskenzug-Galoppade. Op. 72. — *Derselbe*, Die Deputirten meiner Fantasie. Walzer. Op. 73. — *Derselbe*, Wiener Jubelmarsch. Op. 74. — *Derselbe*, die Neunundvierziger. Walzer. Op. 75. — *Derselbe*, Jocus-Polka. Op. 76. — *Fischer, B., Nocturne. Op. 5. — Friedel, B., Potpourri-Galopp. — Golde, J., Klänge an der Elbe. Rondo à la Mazurka. — Goria, A, gr. Etude d'espression. Op. 39. — *Derselbe*, Salut à la grande Bretagne. 2me Suite. 6 airs écossais. Op. 45. No. 1-3. — *Derselbe*, Adelaïde de Beethoven. Op. 46. — **Derselbe*, Fantaisie dramatique sur le Val d'Andorre. Op. 47. — Gung'l J., Melodische Skizzen. 6tes gr. Potpourri. Op. 74. — *Derselbe*, Vielliebchen-Polka. Op. 75. — *Derselbe*, Osmanen-Marsch nach türkischen Melodien. Op. 76. — Hamm, J. V., Trauer-Marsch. — *Hartmann, J. P., 6 Charakterister. Op. 50.

H. 1. 2. — Hennig, C., 3 Polkas fac. et brill. Op. 19. — Hünten, F., Fantaisie sur Masaniello de Caraffa. Op. 102. — *Derselbe*, Fantaisie sur Belisario de Donizetti. Op. 163. — Kalliwoda, J. W., Ouverture de l'Opéra Blanda. — Kessler, J. G., Etrennes. Nouv. Suite de Valses. Op. 35. — *Derselbe*, Mazure et Valse. Op. 36. — *Derselbe*, 24 petites Cadences. Op. 37. — *Derselbe*, 3 Pensées fugitives. Op. 38. — *Derselbe*, Romance et Etude de Concert. Op. 39. — *Kiel, F., 2 Nocturnes. — Kontski, A. de, la Cascade. Caprice p. Violon transc. Op. 3. — Kunze, G., Marsch. Op. 74. — Labitzky, J., Die Grenzboten. Walzer f. d. Pfte. zu 4 u. 2 Händen u. im leichten Arr. Op. 156. — *Derselbe*, Frischer Muth. 3 Polka f. Violine u. Pfte., Pfte. zu 4 u. 2 Händen und im leichten Arr. Op 157. — Leutner, A., Mars-Rufe. Galopp. — *Derselbe*, Polonaise über Lieder aus Dorf u. Stadt. — Lindner, A., Reminisc. de Mozart. Fantaisie p. le Vclle. avec Pfte. Op. 9. — Lipinski, Ch., Fantaisie sur des airs napolitains nat. p. le Violon avec Pfte. Op. 31. — Liszt, F., Ballade. — *Derselbe*, Glanes de Woroninge. — Löschhorn, A., Valse impromptu. Op. 20. — *Derselbe*, 2 Rondeaux sur des motifs fav. de l'Opéra: Linda di Chamounix. Op. 21. — Louis, N., 23me Sérénade p. Pfte. et Violon sur des motifs fav. du Val d'Andorre. Op. 178. — Marschner, H., Andante espressivo arr. p. le Pfte. à 4 mains p. H. Enke. Op. 121. — Mayer, J., Steyrische Tänze. — Messemaeckers, L., Valse de l'inconstance du Ballet: la Vivandière. — Mozart, W. A., Sonate f d. Pfte. zu 4 Händen. Op. 15. — *Derselbe*, Sonates. Edition nouv. et soigneusement revue. No. 1-17. — Onslow, G., gr. Quintetto p. Pfte., Violon, Alto, Vclle. et Contrebasse. Op. 76. — Prudent, E., Ernani. Caprice. Op. 31. — Rosellen, H., la Cenerentola. Fantaisie brillante. Op. 109. — **Derselbe*, les Etrangères. 2 Fantaisies. Op. 110. No. 1. 2. — **Derselbe*, Fantaisie brill. sur le Val d'Andorre de F. Halévy. Op. 111. — *Rufinatscha, J., 3 Märsche. Op. 4. — Schuberth, J., Omnibus f. Pfte. Dritter Jahrg. H. 1. — Skraup, F., Trio fac. p. Piano, Violon (ou Flûte) et Vclle. Op. 30. — Sommerlatt, B., Erinnerung an Lucilie Grahn. Polka. — Stransky, J., Fleurs des Opéras. 6 Mélodies p. le Vclle. et Pfte. concert. et fac. arr. Op. 12. No. 3 — Strauss, J., Huldigungs-Quadrille f. Violine u. Pfte., Pfte. zu 4 Händen und im leichten Style. Op. 233. — *Derselbe*, Louisen-Quadrille f. Violine u. Pfte., Pfte. zu 4 Händen u. im leichten Style. Op. 234. — *Derselbe*, Piefke- u. Pufke-Polka. Op. 235. — *Derselbe*, Damen-Souvenir-Polka. Op. 236. — Strauss, J. Sohn, Quadrille nach Motiven der Oper: der Blitz von F. Halévy. Op. 59. — *Derselbe*, Geisselhiebe. Polka. Op. 60. — Strauss, Jos., Favorit-Tänze. No. 3-7. — Tedesco, J., Souvenir de Bohême. Air national varié. Op. 25. — *Derselbe*, gr. Valse brill. Op. 28. — *Urban, J., 3 Romanzen. Op. 1. — Voss, C., Rondo appassionato. Op. 1. — *Derselbe*, Sentiments romantiques. Morceaux de Salon p. le Violon avec Pfte. Op. 78. — *Derselbe*, Wiederhall. 2me Nocturne arr. à 4 mains. Op. 81. — *Derselbe*, la Sentimentale. Cantilene arr. p. Pfte. à 4 mains. Op. 83. — *Derselbe*, à ma belle Blonde. Valse-Caprice p. le Pfte. à 4 mains. Op. 84. — *Derselbe*, Zampa et Fra Diavolo. Fantaisies et Variations. Op. 93. — Wielhorski, J., gr. Marche. Op. 18.

Händel, G. F., 6 Ouverturen nach der Partitur f. d. Orgel oder das Pedal-Pfte. übertr. von E. C. Hennig.

B. Gesangmusik.

Arnaud, E., C'est toi. Mélodie. — *Derselbe*, Résignation de Job. Mélodie relig. l'Aurora d'Italia e di Germania. Sammlung der beliebtesten Gesänge. No. 326. 327. — *Banck, C., Exercices de chant. 78 kurze Singübungen in einfachen nach der Folge der Intervalle geordneten Melodien besonders als Vorbereitung zum lyrischen Gesange. Op. 64. L. 1. 2. — Barth, G., Schifffarth f. Männerquartett od. Chor. Op. 19. No. 3. — Becker, Dr. J., 3 2stimm. Canzonetten f. 2 Frauenstimmen od. eine Frauen- u. eine Männerstimme. Op. 40. No. 1-3. — *Derselbe*, 3 Venezianische Gondel-Lieder. Op. 41. — *Belani, Caroline, 6 Lieder f. Sopran. Op. 1. — Chor-Album, Sammlung 4stimmiger Gesänge f. Sopran, Alt, Tenor u. Bass. No. 3-5. — Clapisson, L., l'Echo de la Clairière. — *Derselbe*, les Fleurs de l'an dernier. — *Derselbe*, Mon lit. Chanson. — *Dessauer, J., Tarentella. Op. 47. — **Derselbe*, 2 Legenden. Op. 48. No. 1. 2. — *Ehlert, L., 3 2stimm. Lieder. Op. 11. — Fuchs, F. C., Nachtgruss. Op. 45. — *Derselbe*, 2 Lieder. Op. 46. — Haftstein, A., les Adieux. — Hahn, T., 2stimm. Lieder f. Schulen. Heft 3. — *Halevy, F., das Thal von Andorra. Romantisch-komische Oper in 3 Akten. — Hauptmann, M., Gretchen vor dem Bilde der Mater dolorosa aus Faust. Op. 3. Neue Aufl. — *Helsted, C., Zum Tanze. Op. 5. — Hering, C., 4 Lieder f. Tenor od. Sopran. Op. 1. — *Derselbe*, 5 Lieder f. Sopran od. Tenor. Op. 2. — Keller, C., Auswanderer. 4 Lieder. Op. 61. No. 1-4. — Küeken, F., Wachet auf! Chor f. Männerstimmen. Op. 48. — Liedergarten, Sammlung auserlesener Lieder und Gesänge mit Pfte. od. Guit. No. 38. 39. — Lindner, A., Wenn sich zwei Herzen scheiden, f. 2 Singstimmen. Op. 7. — *Derselbe*, 6 Lieder f Sopran od. Tenor. Op. 8. cpl. u. No. 1-6. — Marschner, H., 6 Lieder u. Gesänge f. Männerstimmen. Op. 139. — Masini, F., On va mon ame. Romance. — *Molck, J. H. C., der 150ste Psalm für 4 Männerstimmen. Op. 14. — Pauer, E., Auf der Wahlstatt, f. Bass od. Alt. Op. 42. No. 2. — *Derselbe*, 3 Lieder f. Sopran od. Tenor. Op. 26. No. 1-3. — Reichardt, Deutschland was fehlt dir? — Schneider, F., das Weltgericht, Oratorium. Klavier-Ausz. Neue Ausg. — Schuberth, J., Omnibus f. Gesang. Dritter Jahrg. No. 1. — *Wöhler, G., Venezia. Album venetianischer Lieder. Op. 13. H. 1. 2.

C. Instrumentalmusik.

Bilse, B., Cäcilien-Marsch f. Orch. siehe: A. Leutner. — Franck, E., Concert-Ouverture f. gr. Orchester. — Gung'l, J., Vielliebchen-Polka u. Osmanen-Marsch f. Orch. Op. 75. 76. — Labitzky, J., die Grenzboten, Walzer f. Orch. Op. 156. — *Derselbe*, Frischer Muth. 3 Polka f. Orch. Op. 157. — Lindner, A., Op. 9. siehe Pfte.-Musik. — Lipinski, C., Op. 31. s Pfte.-Musik. — Nicolai, O., Preussens Stimme. Volksgesang m Orch. — Onslow, G., 28 Quintetto p. 2 Violons, Alto et 2 Vclles. Op. 72. — Rode, P., 6 Duos p. 2 Violons. L. 1. 2. — Strauss, J., Louisen-Quadrille f. d. Flöte, Guitarre. Op. 233. — *Derselbe*, Huldigungs-Quadrille f. d. Flöte, Guitarre. Op. 234. — *Derselbe*, Piefke u. Pufke-Polka f. Orch. Op. 235. — *Derselbe*, Piefke u. Pufke-Polka. Op. 236. — Strauss, J. Sohn, Geisselhiebe. Polka f. d. Orch. Op. 60. — Walch, J. H., Pièces d'Harmonie p. Musique militaire. L. 32.

Sämmtlich zu beziehen durch **Bote & Bock** in Berlin u. Breslau. — Die mit * bezeichneten Werke werden besprochen.

Im Verlage der Unterzeichneten ist erschienen:

F. HALÉVY.

Das Thal von Andorra.

(Le Val d'Andorre.)

Romantisch-komische Oper in 3 Akten, nach dem Französischen des St. Georges, frei bearbeitet von **L. Rellstab:**

	Rthlr.	Sgr
Vollständiger Klav.-Auszug mit deutschem und französischem Text	12	—
Klavier-Auszug mit deutschem und französischem Text ohne Finales	»	»
Klavier-Auszug für Pianoforte à 2ms. arrangirt	— »	— »
do. do. à 4ms. do.	»	»
Ouverture für Pianoforte à 2ms. arrangirt	— »	17½ »
do. do. à 4ms. do.	»	»
do. für Orchester in Stimmen	3 »	— »

Einzelne Nummern für Gesang mit Pianoforte-Begleitung:

	Rthlr.	Sgr
№ 1. Arie: Nach unsres Baskenlandes alter Sitte	—	15
№ 2. Gesang des Ziegenhirten: Ja der alte Zauberer	— »	10 »
№ 2 bis do. do. für Bariton	— »	10 »
№ 3. Quatuor: Mich wird der Zauberer nicht schrecken	1 »	12½ »
№ 4. Romanze. Lass dich fragen, sollst mir sagen	— »	10 »
№ 4 bis do. für Mezzo-Sopran	— »	10 »
№ 5. Ariette: Auf luftigen Bergen geboren	— »	7½ »
№ 6. Arie: Seht diese allerliebste Meierei	— »	15 »
№ 7. Cavatine: Tief erfüllen mich im Herzen	— »	7½ »
№ 8. Cavatine: Wohlan, nun fort zu unserm Ziele	— »	10 »
№ 9. Basquaise: Carlos liebt die schöne Baskin	— »	15 »
№ 9 bis do. f. Mezzo-Sopran	— »	15 »
№ 10. Romanze: Herzlos verstossen und verlassen	— »	7½ »
№ 10 bis do. f. Contralto	— »	7½ »
№ 11. Trio: Jetzt hoffe ich, jetzt hoffe ich	— »	25 »
№ 12. Quatuor: Georgette ist's, ja ich verstehe	— »	27½ »
№ 13. Trio: Röschen bleib', ein wenig noch	— »	22½ »
№ 14. Romanze: Der Verdacht, Therese, er verwundet	— »	10 »
№ 14 bis do. für Bariton oder Mezzosopran	— »	10 »
№ 15. Romanze: Du hast Dich meinem Wort gegeben	— »	7½ »
№ 16. Gesang des Tambours: Tambour mit der Trommel voran	— »	22½ »
№ 16 bis do. do. für 4 Männerstimmen und Trommel ad libitum	— »	12½ »
№ 16 ter do. do. für eine Stimme	— »	15 »
№ 17. Chor (Gebet) der jungen Mädchen: Horch wie die Glocke	— »	10 »
№ 18. Duett: Und Du willst fort? Gewiss	— »	12½ »
№ 19. Romanze: Mit banger Seele ihren Spuren	— »	10 »
№ 19 bis do. für Bariton oder Mezzosopran	— »	10 »
№ 20. Trio: O Gott, o Gott hört ich recht	— »	17½ »

Ueber diese Oper erschienen bereits:
Adam, A., Six petits airs p. Pfte.
Duvernoy, J. B., Fantaisie p. Pfte. Op. 181. 20 sgr.
Goria, A., Fantaisie dramatique p. Pfte. Op. 47. 1 thlr.
Hünten, F., Fantaisie p. Pfte. 25 sgr.
Kalkbrenner, F., grande Fantaisie p. Pfte. 1 thlr.
Lecarpentier, A., 2 Bagatelles p. Pfte. 20 sgr.
Louis, N., 23. Sérenade pour Pianoforte et Violon. Op. 178. 1 thlr. 10 sgr.
Rosellen, H., Fantaisie p. Pfte. Op. 111. 1 thlr.

Ausserdem werden binnen Kurzem fertig: Potpourris f. Pfte. zu 2 u. 4 Händen, Tänze, Märsche etc. etc. in allen Arrangements.

Ed. Bote & G. Bock,
(Gustav Bock)
Königl. Hof-Musikhändler in Berlin und Breslau.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 16. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 18. April 1849.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben: Ed. Bote & G. Bock in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr., Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr., Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Recensionen (Oper: Das Thal von Andorra, Instrumentalmusik). — Berlin (Königl. Oper, Concerte). — Correspondenz (Wien). — Feuilleton. — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Recensionen.

OPER.

Das Thal von Andorra. Romantisch-komische Oper in 3 Akten nach dem Französischen des St. Georges frei bearbeitet von L. Rellstab, Musik von **F. Halévy.** Berlin und Breslau, bei Ed. Bote & G. Bock. Nach der ersten Aufführung in Berlin besprochen.

Am ersten Osterfeiertage ging die viel besprochene Oper: „das Thal von Andorra" von Halévy in Scene. Nach Allem, was die pariser Zeitschriften über den Erfolg dieses Werkes berichtet hatten, musste man hier sehr gespannt sein. Bei der Beurtheilung im Ganzen kommt es natürlich auf den Standpunkt an, welchen die Kritik der dramatischen Kunst gegenüber vertritt. Die ästhetischen Gesichtspunkte sind überall zu sehr durch die eigenthümliche Gefühlsweise, durch den nationalen Sinn eines Werkes bedingt, als dass durchweg, was in Paris oder Mailand mit entschiedenstem Glück oder Unglück aufgenommen und beurtheilt wird, hier denselben Erfolg haben sollte. Im Einzelnen aber, in den Hauptzügen eines Werkes, in der künstlerischen Anlage und Zusammenstellung der Situationen, in der theils dichterischen, theils musikalischen Verarbeitung des Gegenstandes müssen sich immer Einigungspunkte finden lassen und insofern durfte auch bei uns die Oper auf einen günstigen Erfolg rechnen. Es giebt zwar auch einen künstlich gemachten Erfolg. Der ist aber niemals von Dauer, am allerwenigsten dürfte ein Componist wie Halévy einen solchen beanspruchen. Ein günstiger Eindruck des Werkes war also gewissermaassen gesichert.

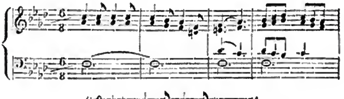
Da wir schon vorher einige Kenntniss von dem Werke genommen haben, können wir genauer auf dasselbe eingehen. Wir genügen damit einer Pflicht, die wir dem Componisten schuldig zu sein glauben. Zunächst Sujet und Text. Die Oper nennt sich eine komisch-romantische. Das letztere Moment herrscht vor, während die Komik nur wie einzelne Lichtblitze durch das Ganze hindurchschimmert und auch hier mehr einen naiv-heitern Charakter, als das Gepräge der eigentlichen Komik trägt. Der Dichter, St. Georges, versetzt uns in ein kleines Gebirgsthal der Pyrenäen, welches den Namen Andorra führt. Die auftretenden Figuren gehören diesem Gebirgskreise an und entfalten vor uns eine Liebesintrigue, wie sie etwa dem Standpunkte solcher Leute angemessen ist. Alles geht natürlich, rein menschlich zu, und die Dichtung wie die Musik können nur durch sich allein wirken, da eine absichtliche theatralische Ausschmückung gänzlich verschmäht worden ist. Theresa, eine Pächterin im Thale, hat die Malrose, ein ganz junges verwaistes Mädchen, in ihren Diensten. Stephan, ein junger Jäger, liebt dieses Mädchen, wird aber von Theresa und der koketten Georgette, einer reichen Erbin und Verwandten Stephans, ebenfalls geliebt oder doch zum Gatten begehrt. Da giebt es Scenen der Eifersucht und des Hasses. Inzwischen kommt Lejoyeux, ein Sergeant, in das Thal, um junge Männer zum Kriegsdienste anzuwerben. Verheirathete sind von der Werbung ausgeschlossen, die Unverheiratheten können sich allenfalls loskaufen. Malrose, der während einer kurzen Reise ihrer Herrin die Schlüssel des Hauses anvertraut sind und die von einer zur Pachtzahlung bereit gehaltenen Summe ihrer Herrin weiss, kauft mit einem Theil derselben ihren Geliebten ohne dessen Wissen los. Sie hat die Absicht, am andern Tage das genommene Geld wiederzuerstatten, denn ein alter Ziegenhirt,

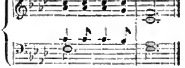
der sie in Theresens Haus gebracht, hat sich in die benachbarte Stadt begeben, um ein dort deponirtes, dem Mairöschen gehörendes Capital herbeizuschaffen. Das Capital aber ist verloren gegangen, und wie Therese zurückkehrt und den Diebstahl entdeckt, wird Mairöschens Verlegenheit sehr gross. Unterdess bieten die beiden andern Frauen, Theresa und Georgette, noch alle möglichen Künste auf, Stephan zu gewinnen. Dazwischen spielt ausserdem eine etwas leichter gehaltene hübsche Intrigue mit einem Fischereiverwalter Saturnin; der Werbeoffizier treibt seine Speculationen ebenfalls mit jeder möglichen Kunst in die Verwickelung hinein, so dass Mairöschens Zustand dadurch der miserabelste von der Welt wird. Sie verfällt endlich, auf Theresens Anklage, den Richtern des Orts. Während der Untersuchung aber erklärt Therese plötzlich, dass sie bei ihrer Anklage nicht verharre. In Folge einer Erzählung des alten Jacques, der sie von Ungefähr zugehört, hat sie erfahren, dass Mairöschen ihre eigene Tochter ist. Nun löst sich das Weitere von selbst.

Diese einfache Begebenheit ist von dem Dichter in glückliche und wirkungsvolle Situationen gebracht und im Ganzen geschickt dramatisirt worden. Der deutsche Text von L. Rellstab ist nicht sowohl eine Uebersetzung, als vielmehr eine freie Bearbeitung. Was namentlich die musikalischen Theile betrifft, so sind diese mit vielem Talent gemacht und geben Zeugniss von einer Gewandtheit des Ausdrucks, einer leichten und fliessenden Versbildung, die das Textbuch über die meisten deutschen Bearbeitungen ähnlicher Dichtungen erheben. Dies ist um so mehr anzuerkennen, als das Original in den eigenthümlichen Rhythmen und Metren dem Uebersetzer mancherlei Schwierigkeiten darbot.

Geben wir nun weiter unsre Ansicht über den musikalischen Werth der Oper. Es ist, wenn man will, sehr leicht oder auch sehr schwierig, ein Gesammturtheil über das Werk festzustellen. Vor Allem muss man, wozu der Deutsche gern geneigt ist, sich nicht auf Vergleichungen einlassen. Wollte man sagen, Mozart gebe uns im „Don Juan" den tiefsten Seelenschmerz, die zarteste und kühnste Romantik, übersprudelnden Humor, Alles in einem Gusse und in vollendetster Form, so wäre dies ein Urtheil für sich und wir hätten keine Berechtigung, mit demselben das vorliegende Werk zu messen. Versetzen wir uns aber auf jenen Boden der Anschauung und der Charakterzeichnung, aus dem Opern wie Linda von Chamouny, die Regimentstochter, der Liebestrank u. a. hervorgegangen sind, so ist eine Vergleichung insofern statthaft, als hier Dichter und Componist mit ihren Mitteln zu wirken in bestimmte Grenzen gewiesen sind. Es ist der Standpunkt des gemüthvollen Familienlebens, der Innerlichkeit in einer gewissen Beschränkung, der sich hier vor unsern Blicken entfaltet. Gelingt es dem Dichter wie dem Musiker, hier natürlich zu sein, mit psychologischer Feinheit zu zeichnen und die Situationen zurecht zu legen, dann dürfen sie eines günstigen Erfolges gewiss sein. Diese Aufgabe erfüllt die vorliegende Oper in einem höhern Maasse, als viele auf ähnlicher Grundlage entstandene Werke. In die psychologische Wahrheit der Charaktere setzen wir vor Allem den ausserordentlichen Erfolg, welchen „das Thal von Andorra" in Paris davongetragen, wo man auf dem Wege einer natürlichen Reaction gegen den unnatürlichen Revolutionsschwindel Gefallen an einer Composition und an einer Darstellung finden musste, die jede Anspielung auf die Zeitverhältnisse zurückweisen und den Menschen als solchen handeln und wirken lassen. Den durch die Dichtung vorgezeichneten Standpunkt nimmt die Musik fast noch mehr ein. Es bewegt sich Alles in einem natürlichen Fluss. Die Melodieen sind graziös, abgerundet, gemüthvoll und werden von einer so gewandten Instrumentation getragen, dass man sich dem Eindrucke frei hingiebt, ohne durch überreizten Effect irgendwie gestört zu werden. Das Werk hat aber noch einen andern Vorzug, der jedenfalls zu berücksichtigen ist. Es ist der, dass man sich für drei Charaktere, die Mairose, den Werbeoffizier und den alten Jacques ganz besonders zu interessiren genöthigt wird, während man zugleich sagen muss, dass der Componist es darauf durchaus nicht angelegt habe. Dadurch ist dem Werke viel Lebendigkeit und eine natürliche Steigerung verliehen. Darin finden wir aber auch zugleich einen Grund, dass es beim ersten Eindruck nicht so erfolgreich wirkt wie in Paris, wo im Allgemeinen das Publikum für ein psychologisch fein angelegtes und verarbeitetes Sujet viel empfänglicher ist, als bei uns. Wir bedürfen nach einer gewissen Seite hin — es klingt dies Manchem vielleicht unglaublich, ist aber wahr — weit mehr der Knalleffecte als der Franzose. Dieser ist ein geborener Schauspieler und wenn ihm sich das wirkliche Leben zu einem Schauspiele gestaltet, dann befindet er sich in seinem Elemente. Zur weitern unbefangenen und vorurtheilslosen Ansicht über das Werk müssen wir ferner auf einen rein musikalischen Gesichtspunkt hinweisen. Die Musik wurzelt nämlich durchaus in dem Material, welches die dramatische Musik der Franzosen als ein bereits fertiges, ganz bestimmt zugeschnittenes vor sich liegen hat. Die Musik der Franzosen ist vorzugsweise nach der rhythmischen Seite und zwar nach dieser einseitig ausgebildet worden. Eine Melodie ohne markirte Rhythmen hat bei ihnen keinen Werth, selbst nicht in den tragischsten Verwickelungen. Der Deutsche würzt die Cantilene durch geistvolle Harmonie, der Franzose durch die graziöse Arabeske des Rhythmus. Dieses Element französischer Kunst muss erkannt und will man die Oper in Rede unbefangen würdigen, auch anerkannt werden.

Wir gehen nun auf Einzelnheiten ein, wobei wir zugleich Gelegenheit finden werden, mit Diesem und Jenem uns nicht einverstanden zu erklären, Anderm dagegen ein besonderes Lob zuzuwenden. Die Ouverture beginnt mit der Romanze des alten Ziegenhirten, welche in der Oper eine Hauptrolle spielt und gewissermaassen der musikalische Träger der ländlich-rührenden Situationen ist. Das Hauptmotiv dieser Romanze ist folgendes:





Es interessirt durch seinen einfachen lugubren Charakter. Im Uebrigen ist die Ouverture sehr leicht gehalten, nicht in der deutschen Form, die heut zu Tage fast verloren gegangen zu sein scheint, sondern in der Form, die es mehr mit einer Zusammenstellung, als einer Entwickelung der Motive zu thun hat. Nach dem ersten ländlichen, in anmuthigen Rhythmen gehaltenen Chor, tritt die reiche Georgette mit einer sehr brillanten Arie auf. Es ist vom Componisten diese Rolle durchweg brillant ausgeführt und es spiegelt sich darin auch musikalisch der kokette, am Aeusserlichen haftende Charakter. Dann folgt die Romanze des alten Ziegenhirten, eine durch ihre Einfachheit und eigenthümliche Färbung fesselnde Nummer. Das sich daran schliessende Quartett zwischen Georgette, Therese, Saturnin und Jacques gehört zu den anziehendsten Piecen der ganzen Oper. Es ist von Wirkung, dabei leicht und graziös, ei-

genthümlich in seinen Rhythmen und obgleich nicht tief als musikalische Zeichnung, doch überaus anmuthig im Effect, weil der Componist bei aller Leichtigkeit der Zeichnung doch jeden Charakter markirt hat. Die Romanze der Mairose verbindet mit einem leichten Ton viel Innigkeit und Naivität. Stephan's Arie mit Chor hat einen sprudelnden und leicht rhythmisirten Gang, während die Ariette, mit welcher Lejoyeux sich einführt, wohl über das Niveau einer gewöhnlichen Zeichnung sich erhebt und nur durch einen gewandten Darsteller gewinnen kann. Das grosse Ensemble (No. 7.) ist eine mehr oder weniger im französischen Charakter gehaltene Composition, aber sehr wirksam durch die Betheiligung des Chors. Das Finale des ersten Acts würde von einer grössern theatralischen Wirkung sein, wenn es ohne Nachspiel überhaupt, ganz besonders aber ohne das vom Componisten gegebene triviale Nachspiel abschlösse und die Musik mit dem sinkenden Vorhange verstummte.

Der zweite Act darf in jeder Beziehung der vollendetste genannt werden. Er bringt die Charakter-Verwickelung auf ihren Gipfelpunkt und spannt das Interesse sowohl an der Musik wie an dem dichterischen Gewebe. Wir wollen nicht jedes einzelne Musikstück besprechen, sondern nur auf die hervortretenden Nummern hinweisen. Mairosens Klagelied erinnert an das ländlich-natürliche Verhältniss mit dem alten Jacques und lässt auch in der elegischen Haltung diese Stellung durchleuchten. Dann kommt aber ein Baskengesang, den die schöne Georgette vorträgt. Hat der Componist hier nationale Elemente in die Melodie verweben wollen, oder ist die Composition eine ihm allein eigenthümliche Erfindung? Man wird nicht recht klug daraus, obgleich die Ausführung an unserer Bühne mit vielem Geschick vor sich geht. Die Melodie schwebt zwischen Charakteristik und Coloratur, ist etwas erkünstelt und dabei formlos. Dagegen enthält die Ariette der Mairose: „Würd' ich verstossen und verlassen“ wieder sehr hübsche Motive. Die schönste Nummer der ganzen Oper ist das Terzett: „Jetzt hoffe ich, ja jetzt erfahre“. Hier hat der Componist mit entschiedenstem Talent allen drei Figuren eine Grazie verliehen und sie dabei so fein auseinandergehalten, dass man sich aufs Lebhafteste für die ganze Situation interessirt. Namentlich sind die Ueberredungskünste der Mairose und Stephans pikant und zugleich fein in der Charakteristik und das Ensemble von reizender Melodie. Auf fast gleichem Standpunkte steht das aus dem Terzett hervorgehende Quartett, in dem sich von technischer Seite her die künstlerische Verwebung und klare Ausarbeitung der Stimmen fast noch höher stellen lässt. Einen hübschen Gegensatz hiezu bildet dann das Terzett: „O Röschen, bleib' ein wenig noch“, das in seinen Motiven von inniger Haltung ist. Jacques Arie dagegen: „der Verdacht, Therese, verwundet“ giebt uns gar zu wenig von dem Inhalt des Gedichts und wir müssten ganz unsere musikalische Gefühlsweise aufgeben, wenn wir eine so rhythmisirte Melodie mit dem was sie eigentlich sagen soll, in Einklang zu bringen vermöchten. Das Finale, in welchem die Verwickelungen zu einem tragischen Knoten zusammengefügt werden, schliesst den Act wirkungsreich ab.

Aus dem dritten Act möchten wir das Terzett No. 5. als eine glückliche Composition herausheben. Ebenso ist der Schlusschor durch interessante Züge ausgezeichnet. In diesem wie in den frühern Acten finden sich ausserdem noch einige melodramatisirte Scenen, die dem Dialog eine romantische Färbung geben und die Wirkungen unterstützen. Diese Art der Zeichnung ist dem Componisten überhaupt eigenthümlich. Er leitet dadurch öfters den Dialog in die musikalischen Ensembles hinein und glättet so die Beziehungen zwischen Dialog und Gesang ab. Aehnlich verfährt er, indem er den Gesang durch die Instrumente und umgekehrt aufnimmt, so dass sich nach den verschiedensten Richtungen dramatischer Färbung seine talentvolle Hand erkennen lässt.

Wir verweisen zum Schluss noch einmal auf den angegebenen Standpunkt der Kritik. Wer es nicht vermag, denselben einzunehmen, wird mehr oder weniger ungerecht in seinem Urtheile sein. Der Standpunkt, welchen eine fremde Nationalität in der Kunst uns gegenüber einnimmt — und der Franzose wird immer Franzose, der Deutsche immer Deutscher in seinen eigenthümlichsten Schöpfungen bleiben — erfordert vor Allem eine Rücksicht, die der Einheimische nicht beansprucht, nämlich das Eingehen auf die nationale Etwickelung der Kunst. Je mehr unsere Entwickelung sich jener fremden anfügt, desto weniger wird eine solche Rücksicht erforderlich. Darnach ist auch der Werth zu ermessen, welchen das fremde Werk für die Dauer bei uns haben wird.

Die Ausstattung des Werkes, die neuen Decorationen und Kostüme machen der Intendantur alle Ehre. Man kann sie brillant nennen. Die Ausführung und Einübung war vortrefflich und Hr. Kapellmeister Taubert hat an diesem Werke von Neuem sein Geschick, in verhältnissmässig kurzer Zeit eine Oper zur besten Aufführung zu bringen, an den Tag gelegt. *Dr. O. Lange.*

Instrumentalmusik.

Eduard Franck, Concert-Ouverture für grosses Orchester. Op. 12. Berlin u. Breslau, bei Bote & Bock. *Es-dur.* Partitur und Stimmen.

Der Componist scheint darin auf dem rechten Wege, dass er nicht blos Orchesterformeln durcharbeitet oder lediglich etwa bekundet, dass er aneinander zu reihen versteht, sondern er wählt entschieden ausgesprochene, abgeschlossene Gedanken zur Grundlage seiner Arbeit. Indessen ist das erste Hauptmotiv doch fast zu beharrlich festgehalten, ohne im Verfolg der Arbeit gerade an Mannigfaltigkeit zu gewinnen. Dass es in allen erdenklichen Tonarten wiederkehrt, ist eben kein formeller, sondern nur ein materieller Reichthum, insofern dadurch ein rascher und überraschender Klangwechsel entsteht. Dem zweiten Thema wusste der Componist noch weniger Interesse abzugewinnen und so gestaltet sich bis auf einige Kraftstriche in der Modulation das Werk in seinem Verlaufe ziemlich bedeutungslos. Die ganze Ouverture ist ein sauberes Nippstück, das jedes Orchester ohne weitere Probe in die Hand nehmen kann. Die einzelnen Instrumente: die Geigen nippen, die Flöten nippen, die Klarinetten, die *Es-* und *B*-Hörner, ja auch die Posaunen nippen einmal und reiben sich nach langem Schlafe die Augen. Schade, dass der Schlaf in der Musik — nämlich das Zählen — mühevoller ist, als die Arbeit, denn wer zählt gern hundert Takte? Ein Orchesterstück ist so: da will jeder einmal tüchtig anpacken und wenn er dann so recht sein Genüge findet, dann behagt's ihm, dann hat er Lust daran. Ich aber sehe hier nirgend Glanz, weder in den Geigen, noch in den Flöten (da erst recht nicht), noch in den Hörnern, noch in den Violoncellen oder sonst wo. Es ist da Alles minutiös — es durchweht die Ouverture ein kleiner Geist, ein kleiner Haydn, ein kleinerer Mendelssohn, ein kleinster contrapunctloser Beethoven.

Fl. G.

Berlin.

Königliche Oper.

Wir bringen unsern Bericht über die Darstellung des „Thales von Andorra“, nachdem die Oper bereits zweimal bei vollen Häusern gegeben worden. Wenn diese vollen Häuser von einigen böswilligen Skribenten auch für ganz leere gehalten werden, (es giebt Schriftsteller und musikalische Referenten, de-

nen es nicht darauf ankommt mit Unwahrheiten herumzuspringen, je nachdem sie einen vollen oder leeren Magen haben), so möchten wir doch nach diesem Erfolge noch keinen Schluss auf den Werth der Oper für unser Repertoir machen. Denn die erste Aufführung fand am Osterfeste statt, die zweite war das Benefice einer unsrer gefeiertsten Künstlerinnen, der Frau **Köster**. Doch glauben wir, dass die Anerkennung und Theilnahme steigen werde, insoweit es nach dem Standpunkte des Werkes und des daraus hervorgehenden Interesses erwartet werden kann. Bedeutende Abkürzungen im Dialog sind freilich zu machen, da wir uns, wie in dem einleitenden Artikel nachgewiesen worden, auf die Spieloper nur in beschränkter Weise verstehen, wenn man unsern Darstellern im Einzelnen Talent auch nicht absprechen darf. Eine Spieloper wirkt aber nicht sowohl durch die Kunst, welche der Einzelne hier oder dort entwickelt als vielmehr durch die Macht der Darstellung im Ganzen. So unterliegt es keinem Zweifel, dass Fr. **Köster** als darstellende Künstlerin der Rolle der Mairose eine Bedeutung gegeben hat, die diesen Character durch sie zu den anziehendsten erhebt, der je auf der Bühne gesehen worden. Sie legt eine Naivität und Unschuld, einen aus tiefstem Seelengrunde heraufwallenden Schmerz in dieses liebliche Naturkind, dass sie unwillkührlich mit sich fortreisst. Mit Recht erndtete sie in beiden Darstellungen einen Beifall, wie sie ihn in vollem Maasse verdient. In der Benefice-Vorstellung wurde er durch einen förmlichen Regen von Blumensträussen gekrönt. Hr. **Mantius** giebt den Lejoyeux mit nicht minderem Talent. Er hat diese Rolle mit Einsicht und Fleiss ausgearbeitet und durchdacht. Unser grosses Sonntagspublikum ist aber für so feine Zeichnung eines Sergeanten, der seine Nase gern in die Weinflasche steckt, nicht empfänglich. Die Tabagien vor den Thoren der Residenz liefern ihm für einen solchen Character andere Vorbilder. Des Hrn. Mantius Darstellung ist so fein effectuirt, dass sie wohl der Intention des französischen Dichters, aber nicht der unserer Gallerien im Opernhause oder des Berliner Weissbier-Philisters entspricht. Der alte Jaques wird von Hrn. **Krause** sehr brav gegeben, sowohl in der dramatischen Auffassung, als im Gesange. Der Saturnin des Hrn. **Kraus** müsste etwas beweglicher und fader sein. Die Rolle gestattet ein wenig scharfe Linien. Frl. **Tuczek** colorirt die kokette Georgette mit schönen Verzierungen und allem möglichen Schmuck des Gesanges, so weit dieser zur Characterzeichnung befähigt. Frl. **Marx** ist als Theresa in ihrem Elemente. Ihre Darstellung ist in jeder Beziehung vollendet. Hr. **Pfister** könnte den Stephan mit mehr Innigkeit und schmiegsamer geben, ohne deswegen den kecken Gebirgsjäger zu verleugnen. Wenn wir sonach im Einzelnen viel Lobenswerthes anzuführen wissen, so leidet doch die konversative Seite der Darstellung, die so ausserordentlich wichtig ist und die besonders in den vielen Ensembles erfordert wird. Man müsste hier die Action kräftiger und fliessender in einander greifen lassen, mehr unter und mit einander singen und spielen. Hoffentlich wird es gelingen, bei öfterer Wiederholung auch dieses Element noch entschiedner herauszukehren. Vieles dürfte zunächst schon dadurch gewonnen werden, dass durch Kürzung des Dialogs wie durch Weglassung der Reprisen und einzelner Couplets bei den nächsten Darstellungen die Handlung sich von selbst concentrirt.

Dr. L.

Concerte.

Hr. **Siegfried Saloman** veranstaltete am 12. April im Opernhaussaale ein grosses Vocal- und Instrumental-Concert, in dem zunächst verschiedene seiner theils schon bekannten, theils unbekannten Compositionen zur Ausführung kamen. Zu den ersten gehört eine Romanze aus der Oper „das Diamantkreuz" und die Ouvertüre zur Oper „Tordenskjold". Neu waren uns eine Arie aus der letztgenannten Oper, die Ouvertüre und ein Rondo aus der Operette „die Herzensprobe". Die Ouvertüren des Componisten sind von nordischer, düsterer Färbung. Er scheint es zu lieben, einen choralartigen oder volksthümlichen cantus firmus in den Ouvertürensatz hineinzuweben, um dadurch jenes Gepräge möglichst bestimmt festzuhalten. Während wir die erste Ouverture als ein wirkungsvolles, kräftig instrumentirtes Werk bezeichnen dürfen, enthält die zur Operette mehr Andeutung als Ausführung und scheint uns in der Instrumentation nicht so abgerundet. Sehr lieblich und graziös klang das kleine Rondo, von Frl. **Tuczek** gesungen, während uns in der von Hrn. **Kraus** gesungenen Arie aus Tordenskjold die dramatische Verknüpfung fehlte, die der Nummer an der betreffenden Stelle vielleicht eine ganz erfolgreiche Wirkung sichert. Höchst interessant war ein neues Concert, von Hrn. Th. **Kullak** componirt und vorgetragen, eine grandiose mit den glänzendsten Effecten ausgestattete Composition, in welcher zwar die concertirende überaus brillante Seite mit besonderer Vorliebe ausgearbeitet ist, wie wir es von einem so bedeutenden Virtuosen leicht denken können; das jedoch auch reich an schönen Motiven und mit glücklicher Beobachtung der Formen concipirt erscheint. Namentlich erfreuten wir uns an dem ersten und dritten Satz. Das in der Mitte liegende Andante giebt schöne Themen, ist aber eben so wie der dritte Satz in der Ausführung etwas zu lang und ermüdend. Die Instrumentation ist so geschickt und talentvoll, wie wir in neuerer Zeit wenig ähnliche Arbeiten kennen gelernt haben. Hr. Kapellmeister **Nicolai** dirigirte das Concert. Der zweite Theil erfreute uns mit einigen wohlklingenden Stimmen der italienischen Oper. Sgra. **Dogliotti** sang eine Romanze aus der uns unbekannten Oper „Eufemia da Messina" vom Kapellmeister **de Barbieri**, eine Composition in modern-italienischem Styl, ohne besondere Vorzüge. Sgr. **Labocetta** trug eine Romanze aus „Don Sebastian" vor. Den Schluss bildete ein Quartett aus dem „Schwur" von Mercadante. *d. R.*

Correspondenz.

Wiener Briefe.

VIII.

In meinem heutigen Brief bin ich fast ausschliesslich auf die letzten Soiréen gewiesen, welche die Quartett-Gesellschaft des Hrn. **Jansa** gab, da diese ausser den Opernvorstellungen die einzige nennenswerthe Musik der gegenwärtigen Saison bilden. Der 4te Quartettabend enthielt eine Repräsentation der 3 Musikperioden Mozart, Beethoven, Mendelssohn, durch Muster aus den Werken dieser Koriphäen selbst. Mendelssohn's *C-moll*-Quartett machte den Anfang, dann wurde Beethoven's grossartiges *D-moll*-Trio (wegen des geisterhaften Charakters des *Adagio* das „Geistertrio" genannt) von Hrn. v. **Boeklet**, **Jansa** und **Schlesinger** sehr verdienstlich vorgeführt. Neben diesem hohen Lied der Leidenschaft, dessen Töne bis in die geheimsten Tiefen des menschlichen Herzens rufen, stand gar schön das *F-dur*-Quartett des edlen, glücklichen Mozart. Es liegt etwas Göttliches in diesem unerschöpflich strömenden, krystallhellen Quell von Musik! Nicht ermüdlich nehmen wir dessen Fluten fort und fort in uns auf und freuen uns und bewundern. Ich weiss nicht, war's an sich die reiche Unmittelbarkeit der Melodieen gerade dieses Quartetts, oder war ich so mozartisch gestimmt, dass mir Mendelssohn's geistvolles *E-moll*-Quartett daneben vorkam, wie ein künstlich feines Blumengespinst neben einer frischen duftenden Rose.

Die 5te Soirée brachte bekannte Quartette von Spohr und Beethoven und Ries *H-moll* Quintett (mit Klavier).

In der 6ten und letzten Soirée stand zwischen zwei Quar-

tetten von Haydn *(F-dur)* und Mozart *(Es-dur)* ein Sextett von Sterndale-Bennett, das als Novität vorzüglich zur Besprechung auffordert. Bennett, dessen Name mehr geehrt ist, als seine Werke gekannt, blüht als eine der duftigsten Blumen in dem Kranz der neuesten deutschen Instrumentalmusik. Wer nicht schon weiss, dass Bennett ein Schüler Mendelssohn's ist, dem wird jede Composition Bennett's es unverhohlen sagen. So ähnlich die beiden auf den ersten Blick erscheinen, so sind sie doch auch wieder so verschieden, zwei Blutsverwandte von unverkennbarer Familienähnlichkeit, die sich aber ungleich sind in Charakter und Temparament. Gemeinschaftlich ist ihnen vor Allem die edle, künstlerische Gesinnung, die nur das wahrhaft Schöne empfängt und gebiert, der feine Schönheitssinn, welcher alles Gemeine und Maasslose von sich entfernt hält; die spezifische Aehnlichkeit der Beiden liegt in ihrer gleichen Ausdrucksweise, die in den Melodien, den Harmonien und den Formen zutrifft und ebensowenig ein Plagiat ist, als wenn zwei Personen verschiedene Begebenheiten mit denselben Ausdrücken erzählen. Ihre Verschiedenheit liegt in dem Charakter und der Richtung ihres Talents und in dessen Grenzen. Wenn Mendelssohn am wirksamsten schreibt, wo er einen grossen Raum vor sich und die Ellbogen frei hat, so zeichnet Bennett am liebsten mit kleinen, feinen Zügen in engem Rahmen; er ist gross im Kleinen, wie Mendelssohn gross ist im Grossen. An der Stelle der Kraft, des Glanzes, der Leidenschaft, die ihm die Natur versagte, verlieh sie Bennett eine Verschmelzung von geistiger Feinheit, Innigkeit und Zartheit, die mit der unwiderstehlichen Macht einer lauen Frühlingsluft in die Brust des Hörers einzieht. Wie Mendelssohn's Schöpferkraft, so fehlt Bennett auch dessen Vielseitigkeit, er ist keine grosse Individualität, aber eine echt dichterische und liebenswürdige.

In dem *Fis-moll*-Sextett, das wir bei Jansa hörten, ist der erste Satz der hervorragendste, die Themen sind schön und von wohlthuender melodischer Abgeschlossenheit, die Durchführung fliessend und voll geistreicher Einzelheiten. Im Andante herrscht ein melancholisches, etwas vages Schwärmen, das Scherzo verwendet sehr anziehend die interessante abgerissene Cellofigur des Themas. Der letzte Satz ist der schwächste und auch schwach an sich, so sehr er uns möchte an seine Stärke glauben machen. Bennett geräth darin in allgemeine, abgebrauchte Redeweisen, was ihm fast immer geschieht, wenn er wild, leidenschaftlich sein will. Es ist eine missliche Sache, wenn ein Dichter, der nur auf einem kleinen Ländchen souverain ist, sich auf anderes Gebiet begiebt, mag er sich noch so würdevoll benehmen, ein kundiger Blick merkt ihm augenblicklich an, dass er da nichts mehr zu befehlen hat.

Wenn ich den Hrn. Spielern des Sextetts, namentlich Hrn. Pirkhert, hier wieder eine eigne Danksagung für die Wahl desselben zolle, so geschieht dies nicht wegen, sondern trotz der bequemen Gewohnheit dieser Sitte, und ich werde es jedesmal thun, so oft die Unternehmer der Quartettabende uns mit einem werthvollen Kunstwerk der Neuzeit bekannt machen und uns damit Gelegenheit geben, einen deutschen Tondichter ausnahmsweise kennen und anerkennen zu lernen, ehe er gestorben ist.

Ich nannte die Jansa'schen Quartettabende eben die einzigen Concerte der Saison, sie waren es mit Unterbrechung durch eine Akademie, die zum Besten der Wittwen und Waisen ermordeter Kroaten im grossen Redoutensaal gegeben wurde. Nachdem die Ouverture zu „Oberon" das Concert eröffnet hatte (es muss irgendwo ein Hofdecret existiren, nach welchem in Wohlthätigkeits-Concerten keine andere Ouverture gegeben werden darf) sprach die treffliche Schauspielerin Frl. Weissbach einen Prolog von Hrn. Herzegy, der in der That höchst zeitgemäss, d. h. schwarzgelb wie ein Mauthschranken war. Die einzelnen Musiknummern übergehe ich, sie bestanden, wie gewöhnlich in den Wiener grossen Akademien, aus berühmten Namen (Hasselt, Staudigl, Draxler etc.) und sehr mittelmässigen Stücken. Nur einer Nummer will ich gedenken, die schon von vornherein durch ihren Titel unser ganzes Erstaunen erregt hatte: „Symphonie-Sonate für's Pianoforte von H. A. Prossnitz". Symphonie-Sonate! Was ist das? Die Symphonie erfordert ihrer Etymologie und ihrem Kunstbegriff nach eine Vielheit von Organen, welche selbstständig, bald im Kampf, bald im Verein mit einander, einen Grundgedanken vollständig durchführen, — sie muss für ganzes Orchester componirt sein; die Sonate hingegen blos für ein (oder höchstens zwei) Instrumente. In der Durchführung des Inhalts, wie in der Anordnung der Theile unterliegen Sonate und Symphonie denselben Gesetzen, ihr Gattungsunterschied liegt in dem verschiedenen Mittel der Ausführung (hier Solo, dort Orchester) und was beide noch sonst unterscheidet: die grossartigeren Motive, die breitere Ausführung ist nur nothwendige Folge oder veranlassender Grund eben des grösseren Mittels. Was demnach in den Begriffen Symphonie und Sonate nicht Gegensatz ist, ist identisch, und was darin nicht identisch ist, ist Gegensatz. Man sieht, dass der Titel „Symphonie-Sonate" ein Unsinn ist. Wenn Litolff „Concert-Symphonien" geschrieben, an welche Hr. Prossnitz vielleicht gedacht, so beruht diese Benennung auf einem andern, sehr richtigen Grund. Litolff's Orchester-Compositionen obiger Benennung sind in der That 4sätzige Symphonien, in welchen jedoch einem aus den vielen Instrumenten, dem Klavier, eine concertant hervorragende Stimme angewiesen ist; oder es sind, wenn man will, Klavier-Concerte, bei welchen aber nicht üblicher Weise das Orchester zu blos dienendem Accompagnement, sondern zu gleichberechtigter, selbstständiger Mitwirkung berufen ist. Es ist daher für diese erweiterte Gattung eine Combination der Begriffe Concert und Symphonie begründet und erfordert. Das gleiche Mittel (bei beiden eine Vielheit von Instrumenten, grosses Orchester) erlaubt, dass sich beide vereinigen, das Verschiedene im Inhalt (beim Concert die vorherrschende eine Persönlichkeit) hindert, dass beide in einen congruenten Begriff zusammenfallen. Das Concert kann sich daher zur Symphonie ausweiten, die Symphonie sich zum Concert individualisiren; was aber Sonate ist, kann nie zugleich Symphonie heissen, und umgekehrt.

Gern, sehr gern hätten wir trotzdem unter dem verfehlten Titel eine an sich gute Musik willkommen geheissen, obschon ein richtiges Fühlen uns kaum etwas Bedeutendes von einem Künstler erwarten liess, der die allgemeinen Gesetze der Logik und die speciellen der Composition ohne Weiteres auf den Kopf stellt, um durch einen frappanten Titel zu locken. Allein wenn wir eine „Symphonie-Sonate" schon an sich für etwas Unvernünftiges erklärten, so können wir noch weniger begreifen, wie Hr. Prossnitz seinem in Wien gespielten Klavierstück eine symphonische Eigenschaft vindiziren will. Die Themen sind schwach und unbedeutend, die Durchführung rhapsodisch, gestoppelt, der Satz endlich reiner Klaviersatz, reichlich mit concertantem Klavierflitter behängt. Nur eine ungewöhnliche Eitelkeit konnte eine so talentlose unreife Arbeit dem Publikum einer Residenz vorführen. Den grossen Beifall, den Hr. Prossnitz als Klavierspieler errang, bestätigen wir hingegen mit Vergnügen. *E. H.**)

---

*) Wir sind ermächtigt, mannigfachen Nachfragen unserer Leser mit der Erklärung zu genügen, dass sämmtliche unter dem Titel: „Wiener Briefe" in diesen Blättern erscheinenden Aufsätze von Dr. Eduard Hanslick in Wien sind. *Die Redaction.*

Feuilleton.

Auch eine Kritik, aber aus den Jahren 1790 bis 1800.

In N. v. Nissen's Biographie Mozart's findet sich folgendes scharfe Urtheil über Deutschlands grössten Componisten, und zwar aus der Feder eines damaliger Zeit sehr berühmten Musikgelehrten Namens Schaul:

„Gerade deshalb, weil Mozart Genie war, hatte er mehr Fehler, als andere Componisten. Das Genie will Alles umfassen, kümmert sich nicht um Regeln oder ältere Vorbilder; die Meisterbahn, die so viele Andre vor ihm betraten, verschmähend, will er selbst Original sein und alle Uebrigen, die mit ihm in die Schranken treten könnten, übertreffen. Ueber Mozart's eigenhändigen Catalog seiner Werke heisst es ferner: Diese Ueberschwemmung von Arbeiten beurkundet zwar die Fruchtbarkeit seines Talents, aber zugleich ihre Aehnlichkeit einer Ueberschwemmung, welche Alles verheert und Erde und Pflanzen, Steine, Holz und Wasser untereinanderwirft. Seine Werke enthalten Gutes, Mittelmässiges und Schlechtes, ganz Schlechtes, weshalb sie keines solchen Aufhebens werth sind, als seine Verehrer davon machen. Ich behaupte, dass die Melodie in den Singstimmen nicht selten gezwungen und schleppend ist und den natürlichen Fluss entbehrt, welcher den italienischen Gesang auszeichnet. Seine Harmonie ist rauh, hart und gesucht. Die Quartetten, Quintetten, Septetten und Finalen seiner Opern sind allzu überladen, ja wie oft sogar hat er sich gegen den gesunden Menschenverstand versündigt! Ist wohl das letzte Finale der Zauberflöte mit der gesunden Vernunft zu vereinbaren, da er die drei Knaben in so schweren Tönen singen lässt, welche selbst einen erfahrenen Sänger auszuführen Mühe kosten würden! — Im Tito singt Sextus, von Gewissensbissen gequält, zu Titus ein Rondo! Ist das Sextett aus *Es* ♯ im zweiten Acte des Don Juan, in welchem die Spitzbüberei des Leporello entdeckt wird, nicht in einem höchst tragischen Style geschrieben, anstatt dass es nur theilweise einen tragischen Anstrich haben sollte? *(mezzo carattere)*. Im letzten Duetto des Don Juan mit Leporello aus *E*♯ sind die Flöten ganz gegen ihre Natur gesetzt, dergestalt, dass auch der geübteste Spieler nicht im Stande ist, die so schweren Stellen mit Deutlichkeit und Reinheit auszuführen. Noch ist eine Arie der Donna Anna aus *D*♯, welche, man mag das Zeitmaass noch so geschwind nehmen, immer für die Singstimme zu schleppend bleibt, hingegen für die Begleitung stets zu schnell ist, so dass ein Mischmasch daraus entsteht. In den Arien überhaupt ist er, wenige ausgenommen, niemals glücklich gewesen, weil die Begleitung meistentheils nur aus Nachahmungen besteht, nämlich: wenn die erste Violine eine Idee beginnt, so wird diese von der zweiten, von der Viola oder dem Basse, oder von Blaseinstrumenten wiederholt, so dass die Instrumente eine von der Singstimme ganz verschiedene Sprache reden. Und wie offenbart es sich, dass sein Hauptinstrument das Klavier war und er wenig von der Natur der Instrumente verstand, indem er für sie setzte, was ihm beliebte, ohne sich um die leichte oder schwere Ausführung zu bekümmern. Die Begleitung muss einfach, natürlich und fasslich sein; dann gewinnt sie an Ausdruck, Energie und Effect. Aber man soll für ein Orchester keine Concerte setzen und mit Gewalt die Saiten-Instrumente mit einer übertriebenen Anzahl von lärmenden Blase-Instrumenten übertönen, wie Mozart gethan hat, als Posaunen, Hörner, Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten, Trompeten und Pauken, welche sich alle vereinigen, den armen Violinen sowohl, als den Singstimmen den Krieg zu erklären.*) Ich verdamme in dieser Rücksicht daher jeden Tonsetzer, er sei Deutscher oder Italiener; doch in den italienischen Opern sind die Instrumente weit weniger gemissbraucht, als in den deutschen. Wo man aber solche Fehler findet, sind sie tadelnswerth und abscheulich, weil ein solcher üppiger Luxus zur Barbarei führt und alle philosophischen Musiker sollten sich der Verbreitung eines solchen ausgearteten und verdorbenen Geschmacks widersetzen. Wo ist der Sänger, dessen Stimme durch das Geräusch der Harmonie, durch die aufgehäuften Accorde und die Millionen von Noten durchzudringen vermag? Man könnte mit Recht sagen, dass die Instrumente singen und nicht der Sänger. Von allen Opern Mozart's, obgleich viel Triviales darin ist, halte ich die Zauberflöte für die melodienreichste. Es herrscht Einfachheit und Sparsamkeit darin. Die Arie: „Dies Bildniss ist bezaubernd schön" nennt er einen Gassenhauer!*) Einige Stücke ausgenommen, ist Tito so trocken und langweilig, dass diese Arbeit weit eher für die ersten Früchte eines aufkeimenden Talents, als für die eines ausgebildeten gelten kann. Es leuchten nur einige Genieblitze hervor, welche zeigen, was Mozart bei besserer Leitung hätte werden können. (!?!) Das Wenige, was mir die Italiener geben, macht mir mehr Vergnügen, als alle Reichthümer der Deutschen, weil das Wenige zu Herzen geht, hingegen jener Reichthum Nichts."

Nun fragen wir, wenn man so über Mozart kritisirt hat, was bleibt uns jetzt übrig über die Massen von Liedern (wo eins dem andern immer ähnlich sieht), Fantasien über und ohne Opern-Themas (die grösstentheils so aller Fantasie baar), Potpourris, deren Verfertiger sich nicht entblöden, solche sogar mit fortlaufendem Opus zu bezeichnen, als Brunner, Beyer, Küffner, Czerny**) etc. und deren Verfasser zu sagen?

*) Interessant müsste hier des Mannes Ansicht über Berlioz, Spontini und Richard Wagner und deren Instrumentation sein.

*) Wir möchten doch etwas bezweifeln, ob Mozart eine seiner schönsten Arien so genannt habe.

**) Czerny ist eigentlich hiervon auszunehmen, denn der macht gewöhnlich einige Dutzend auf eine Opuszahl, was doch unbedingt als ein Zeichen von Fleiss und Thätigkeit zu betrachten ist.

Nachrichten.

Berlin. Binnen kurzer Zeit steht die Ankunft Antoine de Kontski's, eines ausgezeichneten Violinspielers, hier bevor. Er wird sich in Concerten hören lassen, und wir werden Gelegenheit haben, den ihm vorangehenden Ruf mit seinen Leistungen zu vergleichen.

— Selten ist eine grosse Oper in so kurzer Zeit in Scene gesetzt worden, als „des Thal von Andorra". Es gelang den eminenten Bestrebungen der General-Intendantur, des Kapellmeisters Taubert und des Kunstpersonals, diese grosse und schwierige Oper in der Zeit von 25 Tagen und 20 Proben vorzubereiten und zur Darstellung zu bringen, was nur dem ausserordentlichsten Fleisse gelingen konnte.

Breslau, 11. April. Frl. Luise Meyer vom Josephstädter Theater in Wien, eine Schülerin der früher lange Zeit an unserer Bühne engagirt gewesenen beliebten Sängerin Mad. Meyer und Gentiluomo's, gastirte gestern zum ersten Male bei uns als Jessonda vor einem bestens besetzten Hause. Sei es, dass man des der Mutter schuldigen Tributs der Dankbarkeit noch eingedenk war, sei es, dass der gute Ruf der jungen Künstlerin innerhalb unserer Mauern von vornherein guten Anklang gefunden, das trotz des aufgehobenen Abonnements zahlreichst versammelt gewesene Publikum begrüsste die erscheinende Jessonda nicht wie eine Gastin, sondern wie einen Liebling, der seine Gönner schon für sich enthusiasmirt hat. Der sehr gelungenen Darstellung der Titelrolle schlossen sich die Leistungen der andern Hauptparthieen (Amazili: Frl. Bunke, Nadori: Hr. Kahle, Tristan d'Acunha: Hr. Rieger, Dandau: Hr. Pravit) in würdigster

Weise an, so dass dieser Abend den Kunstfreunden eine Quelle herrlicher Erinnerungen bleiben wird.

— Am 30. März brachte die Breslauische Singacademie wieder einmal Händel's „Messias" zu Gehör. Die Pietät, mit welcher diese Anstalt Händel's Werke von jeher zu behandeln gewohnt ist, wird schon Bürgschaft dafür geben, dass diese Aufführung besonderer Erinnerung werth sein dürfte.

— Einem Seitens der Theaterdirection an ihre Mitglieder erlassenen nachdrücklichen Verbote, sich ausser dem Theater bei keiner musikalischen Aufführung mitwirkend betreten zu lassen, zu Folge hat die seit 1800 alljährlich in der Passionszeit stattgehabte Aufführung von Haydn's „Schöpfung" diesmal unterlassen werden müssen. *W. A.*

— Am 20. April wird Halévy's Oper: „das Thal von Andorra" zur Aufführung kommen.

Köln. Das Rheinische Musikfest wird diesmal in Düsseldorf stattfinden, also unter Ferd. Hiller's Leitung. Zur Aufführung werden kommen: die Passionsmusik von Bach, die Ouverture Hero und Leander von Jul. Rietz, eine Legende von Wolfgang Müller, comp. von Hiller, ein Psalm von Mendelssohn und Symphonie von Beethoven.

Frankfurt a. M. Eine musikalische Matinée nahm das Kunst-Interesse in Anspruch. Ein Mozart'sches Streichquartett wurde von den Hrn. Posch, Hess, Horn und Elsner vortrefflich ausgeführt. Hr. Hess, ein junger talentvoller Violinspieler aus Wien, spielte von Bériot und Vieuxtemps und berechtigt zu schönen Hoffnungen; ihn begleitete Hr. Lohmeyer. Unser trefflicher Pianist Kraus, der auf einer Durchreise von Florenz nach London sich hier aufhielt, unterstützte das Concert mit einer freien Fantasie, in welchem Genre er eine bedeutende Virtuosität erreicht.

— Im hiesigen Schauspielhause fand am Charfreitag die Aufführung der „Schöpfung" statt; Tichatschek und Mad. Anschütz-Capitain wirkten mit. Der Ertrag war für die Orchester-Mitglieder bestimmt.

Leipzig. Hr. Bausch, dieser geschickte Instrumentmacher, dieser wirkliche Geigenbaukünstler, dem zur Berühmtwerdung nichts fehlt, als dass er in Paris oder London sein Atelier aufund ein klein wenig von seiner grossen Bescheidenheit abschlüge, hat neuerdings wieder ein Meisterstück geliefert, er hat die von den Componisten in die Mode gebrachten „Transcriptionen" in glücklicher Weise für seine Kunst ausgebeutet, indem er eine unscheinbare Gamba, in deren Besitz er zufällig vor einiger Zeit kam, transscribirte, zu einem wundervollen Violoncello umbaute; sein Sohn, auf den sich die Geschicklichkeit des Vaters fortzuerben scheint und der so eben auf einer Reise nach England begriffen ist, um dort eine Partie schöner Instrumente zu verkaufen, konnte dieses Prachtexemplar von einem Violoncello nur bis Bremen bringen, wo es ihm sofort für 1000 Thaler von einem Kunstfreund abgenommen wurde. Wir gratuliren dem Besitzer zu der glücklichen Acquisition. *Signale.*

— Halévy's „Thal von Andorra" wird Freitag am 20. d. M. zum ersten Mal in Scene gehen.

— Im „Dresdner Anzeiger" ist eine Annonce 14 Tage hintereinander täglich in Scene gegangen, welche bemüht war, die Theater-Intendenz zu veranlassen, dass sie am 31. März, wo vor 25 Jahren zum ersten Mal „Euryanthe" von Weber in Dresden aufgeführt wurde, eine silberne Jubelaufführung mit Mad. Schröder-Devrient veranstalte, „steter Tropf höhlt den Stein", aber keine Intendanz, und so waren denn die Sturmpetitionsinsertionsgebühren vergeblich ausgegeben. Am 31. März erschien indess eine Extrabeilage zum Anzeiger in Sachen Euryanthes und zum Ruhm der Mad. Schröder-Devrient, der wir folgende Notizen entnehmen: „Carl Maria von Weber brachte Euryanthe zuerst in Wien am 25., 27. und 29. October 1823 zur Aufführung und wurde während dieser 3 Aufführungen 11 Mal gerufen. Bei der dritten Aufführung fand Weber auf seinem Pulte, von einem Lorbeerkranz umgeben, den Tactirstab von Elfenbein, auf welchem die Musikstelle in Noten zu den Worten des Textes gravirt ist: „Ich bau' auf Gott und meine Euryanthe" und glaubte ihn der freundlichen Anerkennung der Kapelle verdanken zu müssen. Dieser Tactirstab wird im historischen Museum zu Dresden aufbewahrt. Mitwirkend waren bei der ersten Aufführung in Wien: Henriette Sonntag (Euryanthe), Grünbaum (Eglantine), Haizinger (Adolar), Forti (Lysiart). In Dresden wurde Euryanthe nach Angabe des Tagebuchs des Königl. Hoftheaters zuerst Mittwoch den 31. März 1824, zum funfzigsten Male Donnerstag den 31. October 1844 und zuletzt Sonntag den 21. Januar 1849, überhaupt aber 66 Mal aufgeführt. Euryanthe war die erste Oper, die zur zweiten Vorstellung im jetzigen Theater Dienstag den 13. April 1841 bei der 36sten Wiederholung mit neuen Decorationen, gemalt von unserm ehrenwerthen Hoftheatermaler Arrigoni, in Scene gesetzt wurde. Am 15. März 1837, bei der 27sten Aufführung und dem letzten Auftreten der Frau Schröder-Devrient in der Titelrolle, vor einer längern Urlaubsreise, musste das Finale des ersten Acts repetirt werden, Frau Schröder-Devrient wurde nach dem zweiten Acte und nach dem Schlusse gerufen, mit Blumen und Kränzen begrüsst und Fräul. Wüst (Frau Kriete) sprach Worte der Huldigung und des Abschieds", welche wir hier weglassen. *Signale.*

Wien. Rud. Willmers, bei uns von seinen frühern mit glänzendem Erfolg gekrönten Concerten in gutem Andenken, gab sein erstes Concert, in welchem dessen glänzende Virtuosen-Leistungen wie früher gewürdigt wurden. Wir glauben, dass es dem Künstler gelingen wird, einige gute Concerte zu geben.

— Baron v. Klesheim gab eine wenig interessante Academie; ein nur von ihm vorgetragenes Gedicht, „das Wald-Concert" enthielt wenig Gutes und Saphir reclamirt für sich noch den einzig guten darin enthaltenen Witz: „dass die Vögel alles vom Blatt singen."

Weimar. Die Oper des Herzogs von Gotha: „Tony oder die Vergeltung" kommt hier am 31. März zum ersten Mal zur Aufführung, Liszt ist mit dem Einstudiren derselben beschäftigt. Ernst hat uns nach achttägigem Aufenthalt verlassen, wir hoffen, ihn im Herbst wieder hier zu sehen, vielleicht auf längere Zeit. Die Sängerin Frl. Hauhold aus Leipzig ist zu Gastrollen hier angekommen.

Paris. Acht Tage sind noch nöthig zu den Proben zu Meyerbeer's „Propheten"; am 16. d. M. wird das Werk jedoch jedenfalls zur Aufführung kommen, und wie man fest überzeugt ist, jede nur irgend gehegte Erwartung übertreffen. Ohne uns vorläufig auf den Werth desselben näher einzulassen, das ja der blosse Name seiner Autoren schon besser empfiehlt, als alle Kritiken der Welt, kann man auch von den Darstellern mit Gewissheit annehmen, dass sie es in würdigster Weise vorführen werden. Es ist nicht zweifelhaft, dass Roger's Stimme den Saal der grossen Oper vollkommen ausfüllen wird, und sein darstellerisches Talent befähigt ihn mehr als irgend Jemand zu seiner den Schauspieler ebensowohl als den Sänger in Anspruch nehmenden Rolle. Mad. Castellan wird nicht weniger vollständig den hohen Anforderungen ihrer Rolle genügen. Was Mad. Viardot anbetrifft, so wird ihr ihre Rolle (die Mutter des Propheten) Gelegenheit zu einer Kunstschöpfung geben, die jedenfalls in den Annalen der Kunstgeschichte als eine von unauslöschlichem Werthe verzeichnet stehen wird. Auch das Orchester verdient wegen seines hingebenden Eifers für dies Werk die grössten Lobeserhebungen. Der Componist selbst hat sich schon in Aeusserungen seiner Anerkennung gegen diese ausserordentliche Vereinigung von Künstlern erschöpft, von denen nicht nur jeder Einzelne Virtuose auf seinem Instrumente ist, sondern die vor Allem das Verdienst hat,

dass sich jedes ihrer Mitglieder zur Erreichung eines grösseren Zweckes auch unterzuordnen und seine Individualität zum Besten des Ganzen zu opfern versteht.

— Am nächsten Sonnabend wird die Société des Concerts des Conservatoires im Abonnements-Concerte folgende Werke zur Aufführung bringen: 1) Symphonie in *A-dur* von Beethoven. 2) Chor ohne Begleitung aus dem 14ten Jahrhundert. 3) Bruchstücke aus „Faust's Verdammung" von Berlioz (Chor der Sylphen und ungarischer Marsch). 4) Ave Maria von Cherubini und 5) Bruchstücke aus dem 2ten Act der „Vestalin" von Spontini.

Nancy. Halévy's „Thal von Andorra", vor Kurzem zum ersten Male aufgeführt, bildet das Gespräch des Tages. Wir brauchen über das liebliche, an Frische und Melodie so überreiche Werk weiter kein Urtheil mehr zu fällen; es genüge die einfache Thatsache, dass es die begeistertste Theilnahme gefunden und dass die Wiederholungen desselben es ohne Zweifel für immer auf dem Repertoir befestigen werden.

London. Der Director Röder aus Amsterdam wird am 5. Mai mit dem „Nachtlager in Granada" das Drurylane-Theater eröffnen. Pischek wird den Prinz Regenten singen. Ausserdem sind für die Saison engagirt: Mad. Palm-Spatzer, Herr Kreutzer und Mad. Marlow aus Darmstadt.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

In meinem Verlage sind so eben erschienen:

Album, Morceaux classiques pour le Piano. 15 sgr.
Enth.: Beethoven, Sehnsuchts-, Hoffnungs- und Schmerzens-Walzer. — Alexandermarsch. — Gallenberg, Walzer. — Mozart, Menuett aus Don Juan und Walzer. — Oginski, 3 Polonaisen. — Weber, C. M., Letzter Gedanke.

Gressler, C. A., 6 Variationen über das Thema: Wohlauf denn getrunken, f. Piano. 15 sgr.

Ballblumen, Sammlung beliebter Tänze und Märsche für Piano.
No. 1. Scheidler, C. A., Baricaden-Galopp. 7½ sgr.
- 7. Abel, S., Sophien-Walzer. 3 sgr.
- 8. Abel, S., Andreas-Hofer-Galopp. 5 sgr.

Haeser, C., Waldlied f. 4 Männerstimmen. Part. u. St. 10 sgr.

Köbrich, F., 3 Gesänge f. Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begleitung des Piano. Part. 12½ sgr.

Liederkranz, Eine Sammlung beliebter Lieder und Gesänge für 1 Singstimme mit Piano.
No. 18. Scheidler, C. A., Liebesbotschaft. 7½ sgr.
- 19. Kühmstedt, F., Resignation. Op. 23. No. 1. 7½ sgr.
- 20. — — Des Südens Veilchen. Op. 23. No. 2. 3 sgr.
- 21. Scheidler, C. A., Nacht. Op. 8. No. 1. 7½ sgr.
- 22. Tivendell, H., Thränen. Op. 3. No. 1. 5 sgr.
- 23. Scheidler, C. A., Ohne Liebe keine Lust. Op. 8. No. 2. 7½ sgr.
- 24. Tivendell, H., Jünglings Abschied. Op. 3. No. 2. 7½ sgr.

Scheidler, C. A., Collection de Transcriptions en Form de Fantaisies élégantes sur des airs favoris p. le Piano.
No. 1. Schubert, F., Lob der Thränen. 10 sgr.
- 2. Kücken, F., Fliege Schifflein. 15 sgr.
- 3. Abt, F., Name und Bild. 12½ sgr.
- 4. Reissiger, C. G., Ständchen. 7½ sgr.
- 5. Abt, F., Liebeswünsche. 10 sgr.
- 6. Von meinen Bergen muss ich scheiden. 10 sgr.

Stachle, H., 6 Lieder f. Bass od. Bariton m. Piano. Op. 5. 20 sgr.

Tivendell, H., Etude et Scherzo p. Piano. Op. 2. 12½ sgr.

Cassel, den 1. April 1849.

C. Luckhardt,
Musikalienhandlung.

Novaliste No. 4.
von **B. Schott's Söhnen** in Mainz.

Beyer, F., 6 Morceaux élégants sur des airs favoris allemands. 4me Suite. Op. 99. Einzeln:
No. 1. Du bist wie eine Blume, von Kücken.
- 2. Scheiden und Leiden, von Truhn.
- 3. Schweizer Heimweh, von Proch. à 15 sgr.

Burgmüller, Fr., Valse de l'opéra: Gille ravisseur. 10 sgr.
— —, la Redowatschka, Rédowa-Polka du ballet: la Vivandière (mit farb. Vignette). 15 sgr.

Chouquet, Louise, Les chants du pays. Fantaisie brill. sur 2 Mélodies de Puget. Op. 6. 25 sgr.
— —, Mariquita. Valse brillante. Op. 7. 12½ sgr.

Goria, A., Salut à la grande Bretagne. 2e Suite: 6 airs écossais. Op. 45.
No. 1. Marche militaire.
- 2. Marche écossaise.
- 3. La rose rouge. Mélodie. à 12½ sgr.

Messemäckers, L., Valse de l'inconstance du ballet: La Vivandière. 5 sgr.

Prudent, E., Caprice sur des motifs de l'opéra Ernani. Op. 31. 25 sgr.

Rosellen, H., Fantaisie brill. sur des motifs de l'opéra: la Cenerentola. Op. 109. 1 thlr.

Arnaud, E., Résignation de Job. Mélodie p. voix de Basse. 7½ sgr.

Masini, F., Où va mon ame? Romance. 5 sgr.

So eben ist erschienen:

JAHRBUCH für **MUSIK.**

Vollständiges Verzeichniss der im Jahre 1848 erschienenen Musikalien, musikalischen Schriften und Abbildungen, nach den verschiedenen Klassen sorgfältig geordnet, mit Angabe der Verleger, der Preise, der Tonarten und der Texte bei Gesangcompositionen.
Herausgegeben von
Bartholf Senff.
Siebenter Jahrgang.
Preis ⅔ Thlr.
Vom ersten bis sechsten Jahrgang sind gleichfalls Exemplare à ⅓ Thlr. zu haben.

Sämmtlich zu beziehen durch **Bote & Bock** in Berlin u. Breslau.

Dieser Nummer liegt eine Musik-Verlags-Anzeige von **Conrad Glaser** in Schleusingen bei.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

An alle

Männergesangvereine, welche deutsch singen.

Im Verlage des Unterzeichneten ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu erhalten:

Ernst und Scherz.

Originalcompositionen für grosse und kleine Liedertafeln.

27. & 28. Heft.

Auch unter dem Titel:

GESELLENFAHRTEN,

das ist:

anmuthige und curiose Historia

von fünf wackern Handwerksburſchen,

so des lieben deutschen Vaterlandes Gauen gar treulich mitsamm durchzogen, und was des Ebentheuerlichen sich weiter mit ihnen begeben.

In Reime gebracht und zu Nutz und Frommen

des wackeren deutschen Handwerkerstandes,

ediret und an's Licht gestellt

von einem Leipziger Studioso.

Die Weisen hat gesatzet derer Stadtpfeifer zu Dresden benebst derer Currendanonum des Gymnasii allda Meister und Director

ERNESTUS JULIUS OTTO,

artis musicae peritus.

Preise: Partitur 1 Thlr. — Jede der vier Stimmen 10 Sgr. Das Textbüchlein 3 Sgr.

Inhalt: Nr. 1. Wanderlied. Nr. 2. Handwerk hat ein'n gülden Boden. Nr. 3. Tanz. Nr. 4. Minnelied (Quintett). Nr. 5. Schlosserlied. Nr. 6. Das treue deutsche Herz. Nr. 7. Das Lied von der rothen Nas'. Nr. 8. Feierabend. Nr. 9. Das Lied vom Wein. Nr. 10. Quodlibet. Nr. 11. Zur blauen Mütze. Nr. 12. Vaterlandslied.

Obgleich mein Gesangverlag der wohlfeilste vor allem andern ist, so wird doch durch Nachdruck und Abschreiben mir, den Componisten und unbedingt auch der Kunst selbst, sehr geschadet. Dies theilweise zu hindern, werde ich von nun an meinen Verlag nur mässig in Commission versenden. Ich glaube dieses auch deshalb weniger nöthig zu haben, als das Vertrauen zu meinen Unternehmungen sich so gesteigert hat, dass viele Liedertafeln alles im Voraus bestellt haben, was ich verlege.

Die „Gesellenfahrten" werden abermals bestätigen, dass es mir Ernst ist, die Gesangvereine nicht mit Schülerarbeiten zu belästigen. Herr Capellmeister Reissiger, welchem ich die Partitur dieses Werkes sandte, schreibt mir darauf:

„Ich danke Ihnen für die gütigst übersendeten „Gesellenfahrten" unsers trefflichen und bewährten Liedermeisters Otto. Wer mit Fug und Recht bereits so eingebürgert ist, wie mein geehrter Freund, bedarf keiner weitern Anpreisungen. Er hat schon oft den Nagel auf den Kopf getroffen und auch hier ist es ihm meiner Meinung nach vollständig gelungen. Seine „Burschenfahrten" sind ja in aller Sänger Mund und da der Dichter wiederum dem Componisten vortrefflich in die Hände gearbeitet hat, so wird die „Gesellenfahrten," die in musikalischer Hinsicht alle Vorzüge der erstgenannten theilen, unbezweifelt ein gleiches günstiges Loos treffen."

C. G. Reissiger.

Diese Worte des hochgeehrten Herrn Reissiger, dessen Compositionen selbst in allen Vereinen mit Liebe gesungen werden, geben gewiss neue Veranlassung zur Anschaffung des Werkes: „Ernst und Scherz." Welchen reichen Schatz von Liedern und Gesängen diese Sammlung schon enthält, zeigen die in 4 Jahren bereits erschienenen 28 Hefte, die nachverzeichnete Compositionen brachten:

Alphabet.

Alphabetisches Verzeichniss
der
im 1. — 28. Heft
von

ERNST UND SCHERZ

vorkommenden Lieder und Gesänge.

Die Zahl hinter jeder Zeile bedeutet das Heft, in welchem sich die Composition befindet.

Abt, Franz, Walzer: Juchheisa, juchhei. 9.
— Sabbathfeier: Stille ruht die Erde. 11.
— Ich trink und werde doch nicht satt. 11.
— Barcarole: Komm Liebchen, schon zittert der Mond. 13.
— Nun Kameraden in die Schlacht. 14.
— Der Abend sinkt, in dunkeln Nebelschleiern ruht die Welt. 18.
— Frisch Kameraden, lasst uns ziehen. 22.
— Auf den freien lichten Höh'n. 22.
— Glockentöne: Durch die kühle Morgenluft. 24.
— Tambourlied: Ich bin der Tambour Kumm. 26.
— Gebet während der Schlacht: O du Herr unser Gott. 26.
Ackens, C. F., Ständchen: Still, sie schläft. 9.
— Soldatenlied: Wenn man beim Wein sitzt. 19.
Adam, C. F., Waldeinsamkeit: Im schattigen Haine. 7.
— Grüss Gott dich Schatz. 11.
Adam, J., Wie könnt ich dein vergessen. 8.
Anacker, A. F., Der junge Jäger. 13.
— Unten und Oben: Sehnt Dein armes müdes Herz. 14.
— Häuerlied: O wie schön ist es auf den Bergeshöhn. 14.
Anding, M., Ein König ist der Wein. 14.
— Mein Deutschland, mir ist so weh. 21.
Becker, V. E., Ade du lieber Tannenwald. 1.
— Ein Kirchlein steht im Blauen. 3.
— Geschichte von den 27 Franzosen. 13.
— Brüder lasst uns singen. 18.
— Frisch ganze Kompagnie. 18.
— Im Walde wenn die Bäume grün. 19.
— Freunde seht die Gläser blinken. 22.
— Landsknechte im Frieden. 25.
Beer, J., Juden-Motette: Was ist der Mensch? 9.
— Der Vogel auf dem Zaune singt. 19.
Claudius, O., Ein Heller und ein Batzen. 23.
— Der Schwab in der Fremde. 23.
— Nun leb wohl du kleine Gasse. 24.
— Vier Musikanten ziehen vom Wald. 24.
Fischer, W. jun., Ich zog zur hellen Stadt hinaus. 7.
— Auf das Herz hebt die Hand. 7.
— Wenn die Schwalben heimwärts ziehn. 8.
— Bekränzt von Blumen, reich an der Hoffnung Traum. 13.
— Verglommen ist das Abendroth. 14.
— Kirmeslied. 8.
Gnüge, Fr., Still, sie schläft! Nur leise etc. 22.
— Pater Guardian, hört uns an. 26.
Grabowski, J. H., Füllet die Becher, muntere Zecher. 23.
Greger, K., Trinket, Brüder trinkt. 24.
— Freude, holde Tochter des Himmels. 26.
Grenzenbach, E., Mit schwarzen Segeln segelt mein Schiff. 19.
Häser, A. F., Schenk ein den Wein, stoss an. 3.
Hiller, F., Soloquartett: O wär' ich ein See. 21.
Kreutzer, Conr., Die Abendwölkchen prangen. 1.
— Da ist er der liebliche Mai. 1.
— Kennst Du der Sehnsucht Schmerzen. 2.
— Die Welt ist schön, die Welt ist weit. 2.
— Mädchen, höret meine Lehre. 3.
— Heil dem deutschen Vaterland. 3.
— Es ging wohl über die Haide. 4.
— Schlummerst du schon? 4.
— Lieb ist ein Kind. 7.
— Oftmals hat es mich betrübt. 7.
— Trüber Himmel etc. 8.
Kühmstedt, Auf eines Berges Gipfel. 25.
Lachner, V., Lustig weil's Sonntag ist. 23.
— Es fliegt manch' Vöglein. 23.
Marschner, H., Und reiten wir in's Gefild hinein. 10.
— Wie herrlich ist mein Vaterland. 11.
— Eile Liedchen leise. 14.
— Schlachtgesang. 14.
— Im Wirthshaus sitzt man etc. 21.
Methfessel, A., Es schlägt so warm und so bang das Herz. 22.
— Was brauset gleich dem Donnerklang. 21.
Mewes, G., Morgen marschiren wir. 13.
Möhring, E., Wenn ich so stille sitz und sinn. 25.
— Omnes erramus, omnes. 25.
Mühling, J., Stehe fest o Vaterland. 22.
— Hörnerruf und Trommelschlag. 21.
Müller, J. G., Hinunter mit dem letzten Rest. 11.
Neithardt, A., Wir sehn vergnügt in unsrer Mitte. 1.
— Ein Königswort. 2.
— An der Katzbach. 2.
— Wer in die Liedertafel tritt. 4.
Nohr, Fr., Wiedersehn, Wort des Trostes. 23.
Otto, Franz, Motette: Was regen für Gefühle sich. 10.
— — — Wo dort Unendlicher. 15.
— — — Heilig, heilig. 20.
— Jul. jun., Piratengesang: Hurrah, hurrah. 11.
— Jul., Ihr Blümlein alle, die sie mir gab. 4.
— Willkommen und ein deutscher Gruss. 5. 6.
— Es weht durch euren Frieden. 5. 6.
— Wenn der Frühling wieder kommt. 5. 6.
— Schlummerlied. 5. 6.
— Ich geh durch weite Fremde. 5. 6.
— Schüchtern bückt das Reh sich nieder. 5. 6.
— Lasst das Ruder niedersinken. 5. 6.
— Drauf und dran, dass die Funken stieben. 5. 6.
— Edite, bibite. 5. 6.
— Walzer: La la la-i. 5. 6.
— Stimmet an die Jubelchöre. 5. 6.
— Canon: Es gehe allen wohl. 7.
— Gott du bist meine Zuversicht. 8.
— Frei muss der Sänger sein. 9.
— Zum Schlafen müd. 9.
— Aus der Heimath hin i gangen. 10.
— Wiesenquell, du winkst mir zu. 11.
— Von ihr war ich geschieden. 12.
— Marsch: Brrrrum. 12.
— Alles rings in tiefem Schweigen. 15.
— Gaudeamus igitur. 16. 17.
— Gegrüsst sei uns viel tausendmal. 16. 17.
— Kennt ihr das Wort, so hehr, so mächtig. 16. 17.
— Ein Fels in wildem Wogendrang. 16. 17.
— Brüder, lagert euch im Kreise. 16. 17.
— Den Arm voll Muth. 16. 17.
— Stille Nacht, heilige Nacht. 16. 17.
— Still und leise mit Bedacht. 16. 17.
— Vorwärts marsch. 16. 17.
— Ei Pfarrer, lieber Herre. 16. 17.
— Leb wohl, du treues Bruderherz. 16. 17.
(Burschenfahrten.)
— Im Fliederbusch ein Vöglein sass. 18.
— Ich sass an einem Bache. 19.
— So pünktlich zur Secunde. 19.
— Als mein Aug zum erstenmale. 21.
— Im Wald, im grünen Wald. 23.
— Feierlicher Glockenklang. 23.
— Aus den Trauben in die Tonne. 25.
— Lebe wohl, leb' wohl du schöne Stadt. 27. 28.
— Sagt, ist der Herr a Schlosser. 27. 28.
— Nettes Diarndel. 27. 28.
— Holdes Mägdelein. 27. 28.
— Frisch, Gesellen, rührt und regt. 27. 28.
— Ich kenn einen hellen Edelstein. 27. 28.
— I hab' halt oft schon meditirt. 27. 28.
— Macht Gesellen jetzt ein Ende. 27. 28.
— Im Wein ist Wahrheit, glaubet mir. 27. 28.

tto, Jul., Quodlibet. 27. 28.
— Lasset die feurigen Bomben etc. 27. 28.
— Wohl schuf des lieben Gottes Hand. 27. 28.
eissiger, C. G., Hauch der Liebe ist das Lüftchen. 8.
— König Saul. 8.
— Eine Rose send ich dir. 15.
— Schneiderlied. 15.
— Es blüht ein schönes Blümchen. 26.
chladebach, J., Grad' aus dem Wirthshaus. 9.
— Cant.: Das ist die heil'ge Wundernacht. 12.
— Was soll mir eine halbe Wein? 13.
chneider, Fr., Hoffnung, immergrün. 1.
chumann, R., Canon: Zürne nicht. 26.
eifert, R., In Windsgeräusch, in stiller Nacht. 19.
— Wer recht in Freuden wandern will. 22.
— O du mein Mond in stiller Nacht. 22.
— Mei Mutter mag mi net. 26.
obolewsky, E., Die Bowle fort. 15.
tunz, J. H., Lied der Landsknechte. 4.
rube, A., Hinaus, die Wogen sinken. 24.
rubn, H., Ich bin zu trinken stets gewillt. 1.
— Ausgehalten, kämpft sie nieder die Gewalten. 2.
— Die bange Nacht ist nun herum. 3.
andersleb, A., Weit in die Ferne. 19.
igers, F., Das neue Lied vom Rhein. 26.
öllner, A., Trink Kamerad. 1.
— Der Müller und die Schneider. 2.
— Komm, Kamerad, komm. 4.
— Des Morgens, wann die Hähne krähen. 4.

Ferner ist in meinem Verlage erschienen:

ecker, V. E., 5 Wanderlieder von Wilh. Müller. Partitur 8 sgr. — Die vier Stimmen 12 sgr.
chladebach, Dr. Jul., Cantatina (Nr. 2) zum Weihnachtsfeste, für 4 Männerstimmen ohne Begleitung. Partitur 12 sgr. — Stimmen 12 sgr.
riginalbibliothek d. deutschen Männergesanges
1. Bd. Rthlr. 1. 6 sgr.
2. Bd. Rthlr. 2. —
tto, J., Schluss- und Jubelchor aus dem „Sängersaal" besond. Abdr. 2. Aufl. Partitur $2\frac{1}{2}$ sgr. 4 Stimmen 4 sgr.
tto, J., jun., Textbüchlein zu Ernst und Scherz 16. 17. Heft (Burschenfahrten) à $2\frac{1}{2}$ sgr.
27. 28. Heft (Gesellenfahrten) à 3 sgr.
öllner, A., der deutsche Männerchor, leicht ausführbare Originalcompositionen für Männerstimmen. 1. und 2. Band, jede Stimme eines Bandes $7\frac{1}{2}$ sgr.
(Partituren sind von diesen beiden Bänden nicht gedruckt, aber in Abschrift zu haben.)

Zöllner, A., der deutsche Männerchor. 3. Bd. 1. Hälfte. Partitur 5 sgr. — 4 Stimmen 15 sgr.
— desselben Werkes 3. Bd. 2. Hälfte. Partitur 5 sgr. — 4 Stimmen 15 sgr.
— desselben Werkes 4. Bd. 1. Hälfte. Partitur 10 sgr. — 4 Stimmen 15 sgr.
— desselben Werkes 4. Bd. 2. Hälfte. Partitur 10 sgr. — 4 Stimmen 15 sgr.
— Liebe, religiöser Gesang von Hoffmann von Fallersleben. Für Männerchor. (Mit Begleitung von 2 Hörnern, 2 Posaunen ad libitum). Partitur mit den 4 Instrumentalstimmen $7\frac{1}{2}$ sgr. — Jede der 4 Stimmen $1\frac{3}{4}$ sgr.
Behufs Aufführung dieses Gesanges bei grossen Gesangfesten ist eine vollständige Begleitung aller nöthigen Blechinstrumente für 2 thlr. 25 sgr. zu haben.
— Frühlings-Abend und Nacht. Sechs Lieder von Ludw. Storch, für Männerstimmen componirt. (Partitur nicht gedruckt). Alle 4 Stimmen 10 sgr.
Teutonia. Literar. krit. Blätter für den deutschen Männergesang. Herausgegeben von Julius Otto und Dr. J. Schladebach.
Erster Jahrgang 1846. 1 thlr. 10 sgr.
Zweiter Jahrgang 1847. 1 thlr. 10 sgr.
Dritter Jahrgang 1848. Januar bis Juni 20 sgr.
Dritter Jahrgang 1849. Januar bis Juni 20 sgr.

Ferner ist in demselben Verlage erschienen:

SOLO-QUARTETTE
für 4 Männerstimmen.
1. Heft.
Von **Franz Abt** in Zürich.
Partitur und Stimmen: 9 Sgr.

Von demselben Componisten:
Fünfmalhunderttausend
TEUFEL.
Gedicht von **Oettinger.**
Für Männerchöre.
Partitur und Stimmen: 10 Sgr.

Noch mache ich aufmerksam auf eine Originalsammlung von Liedern und Gesängen für **gemischten** hor, welche ebenfalls in meinem Verlage erscheint, unter dem Titel:

SÄNGERHALLE.

ieder und Gesänge, geistlich und weltlich, für Sopran, Alt, Tenor und Bass,
(ohne Begleitung)
in deutschen Originalcompositionen.
Herausgegeben von **Dr. Julius Schladebach.**

Alphabetisches Verzeichniss
der bis jetzt erschienenen 11 Hefte.

nacker, Mag., Wasserfahrt im Frühlinge: Gleite sanft dahin. 4.
— Frühlingsbilder: Ich weiss ein Lied. 4.
nding, M., Salve Regina. 11.
Banck, C., Morgengebet zur Madonna: Hell wie deiner Augen Wonne. 2.
— Fischergesang: Zieht das Schiff. 2.
Becker, V. E., Schifferlied: Schaukle mein Schiffchen. 7.
— Waldesrast: Ich lieb's so sehr, zu liegen. 8.
— Abendgesang: Schattend ruht der Dämmrung Hülle. 9.

dass sich jedes ihrer Mitglieder zur Erreichung eines grösseren Zwecke[illegible] unterzuordnen und seine Individualität zum Besten des Gan[illegible]

ersten Male aufgeführt, bildet das Gespräch des Tages. Wir brauchen über das liebliche, an Frische und Melodie so überreiche [illegible]

Beer, J., Wanderlied am Morgen: Ein liebes Bild im Herzen. 8.
— Herbst: Des Herbstes Fäden weben. 11.
Burchard, C., Klage: Still ist die Nacht. 11.
Gnüge, Fr., Fort auf die Bergeshöh'. 7.
Häser, A. F., De profundis. 6.
Hiller, Ferd., Vergangenheit: Hesperus, der blasse Funken. 1.
— Der Lenz: Da kommt der Lenz. 1.
— Ländliches Lied. 8.
Klitzsch, Em., Der wandernde Musikant: Durch Feld und Buchenhallen. 7.
— Im Wald: Im Wald, da weht es so linde. 11.
— Erinnerung: Die fernen Heimathhöhen. 11.
Latrobe, Fr., Grablied: Nun auf, wohlauf zum letzten Gang. 5
Markull, F. W., Der Jäger: Es sass vor dämmerndem Morgen. 9.
Mayer, Em., Stille: Still ist die heil'ge Nacht. 5.
— Seefahrt: Leicht und lustig schwimmt die Barke. 5.
Methfessel, Alb., Abendlied im Freien: Das Mondlicht schläft am Hügel. 6.
Möhring, Ferd., Im Freien: Du weicher Tag. 4.
— Sängers Abendlied: Ich habe eine stille Zeit. 5.
— Herbstlied: Feldeinwärts flog ein Vögelein. 5.
Otto, J., Frühlingswanderung: Mägdlein, deine Augen glänzen. 1.
— Kunst auf Reisen: Alle Künste ziehen aus. 1.
— Die Sprache der Liebe: Als mein Aug' zum ersten Male. 3.
Reissiger, C. G., Waldvögelein: Das Vöglein hat ein schönes Loos. 1.
— Wanderlied: War lange nun bei Euch zu Haus. 1.
— Dächt' ich nur immer dran: Ich liebe dich so innig. 1.
— Lied: Du fühlst die Wonne nicht. 2.
— Zur Feier einer Silberhochzeit: Zu des Silberfestes Feier. 5.
— Der Fischerknabe: Es schifft der Fischerknabe. 11.
— Der Rechte: Was ich gar nicht mag, hab' ich alle Tag'. 11.
Richter, E., Rose und Falter: Röslein blühet auf der Haide. 6.
— Abendfeier: Wie ist der Abend so traulich. 8.
Schladebach, Dr. J., Op. 21. Die selig Entschlafenen: [illegible] Wandrer gleich. 1.
— Op. 21. Stille: Süsse Stille. 2.
— „ Das Bächlein: Bächlein im engen Tal[illegible]
— „ Tröstung: Was quälst du dich [illegible] Sorgen. 3.
— „ Schönheit der Natur: Freuet euch [illegible] schönen Erde. 3.
— „ Kirchlicher Gesang: Der Herr is[illegible] Euch. 4.
— „ Frühlings-Augen: Wenn im Lenz [illegible] blaue Himmel. 6.
— Agnus Dei. 8.
— Fünf heitere Lieder von R. Reinick. [illegible] 1) Frühling ohn' Ende. 2) Juchhei. [illegible] Singevögelein. 4) Diebstahl. 5) Morg[illegible] als Lerche.
Schneider, Fr. Dr., Brich an du Tag des Herrn. 11.
— Mein letztes Stündlein. 11.
— Was sehnst du dich mein Herz. 7.
— Wanderlust: Wie herrlich ist es in der Welt.
Schumann, Dr. Rob., Lied: Die gute Nacht, die ich dir sage.
Seifert, Rich., Frühling und Liebe: Im Rosenbusch die Li[illegible] schlief. 6.
— Der Abschied. 9.
— Die Lotosblume ängstigt sich. 10.
— Volkslied: Mei Mutter mag mi net. 11.
Sobolewsky, Die Blumen: Blumen, wer thät euch wecken.
Stahlknecht, A. H., Frühlingslied: Willkommen im Grüne[illegible]
Tauwitz, E., Der Alpengang: Des Morgens früh zu guter Zeit.
— Die kleine Maria: Schön wie's Lied der Nachtigallen.
Wieseneder, Carol., Der Sonnenstrahl: O milder, hold[illegible] Sonnenstrahl. 4.
— Wein und Gesang: Auf den Bergen grüss[illegible] Freude. 5.
— Frühlingsgruss: Es bringt der Frühling mit [illegible] lichem Jahr. 9.

Preise
von
„ERNST UND SCHERZ"
und
„SÄNGERHALLE."

Ernst und Scherz.	Partitur:	Heft 1. 2. 3. 4. 7. 8. 11. 14. 18. 21. 22. 23. 24. 25. 26. à 6 sgr.	Rf. 3. —
		Heft 9. 10. 12. 13. 15. 19. 20. à 9 sgr.	„ 2. 3.
		Heft 5. 6. ½ thlr. — 16. 17. thlr. 1. — 27. 28. thlr. 1.	„ 2. 22½.
			Rf. 7. 25½
	Stimmen:	Heft 1—15. 18—26 à 4 St. 10 sgr. Jede Stimme einzeln 2½ sgr.	Rf. 8. —
		Heft 16. 17. 27. 28. jede Stimme einzeln ½ thlr.	„ 2. 20.
			Rf. 10. 20
Sängerhalle.	Partitur:	Heft 1—7. à 5 sgr.; — 8. 9. à 7 sgr.; — 10. 11. à 6 sgr.	Rf. 2. 1
	Stimmen:	Heft 1—11. à 4 St. 10 sgr. Jede Stimme einzeln 2½ sgr.	„ 3. 20

Schleusingen, im Februar 1849.

Conrad Glaser.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 17. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 25. April 1849

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Der rhythmische Choralgesang. — Berlin (Concerte). — Correspondenz (Paris, Meyerbeer's Prophet). — Feuilleton (Beitrag zur Charakteristik Ludwig van Beethovens). — Nachrichten.

Der rhythmische Choralgesang.

Von *A. G. Ritter.*

Vorbemerkung.

Durch günstige Verhältnisse befand ich mich in der Lage, an einem der frühesten angestellten Versuche, gewisse Choral-Melodieen in ihrer ursprünglichen Form wieder einzuführen, mich thätig betheiligen zu können. Das Unternehmen hatte für mich das Interesse, was jedes andere, in so naher Beziehung zu meinem Berufe stehende, ebenfalls gehabt haben würde. Wiewohl mit jenen Formen nicht ganz unbetraut, hatte ich eine eigentliche Meinung in der Sache damals nicht; sie konnte nur das Ergebniss eben der praktischen Versuche und der an dieselben geknüpften Studien sein. Die letzteren wurden während der nun vergangenen zehn Jahre redlich fortgesetzt; die grössere Bedeutung, welche der Gegenstand in der Oeffentlichkeit gewann, so wie ein inzwischen für mich eingetretener Wechsel in der amtlichen Thätigkeit, Beides rückte mir eine Frage näher, deren Lösung nach allen Seiten hin ich bisher redlich, aber vergebens gesucht habe. Ich sage, eine vollständige Lösung sei von mir bisher nicht erzielt worden (und wenn dieselbe in einem absoluten Ja! oder Nein! bestehen sollte, dürfte sie vielleicht nimmer gefunden werden); allein manche wichtige Einzelheiten sind mir klarer, manche Beziehungen da sichtbar geworden, wo ich früher nur Getrenntes sah, so dass die Ueberzeugung nicht abzuweisen war, die in Frage schwebende Angelegenheit, möge eine Entscheidung in Bezug auf sie selbst ausfallen, wie sie wolle, muss jedenfalls für unsern fernern Kirchengesang von sehr wahrnehmbarem, vortheilhaftem Einflusse sein. Soll aber dieser Einfluss erzielt werden, und bald erzielt werden, so ist es nothwendig, die Verhandlungen über den beregten Gegenstand Denen näher zu legen, in deren Berufsthätigkeit er wesentlich eingreift. Wie wenig aber gerade sie — Cantoren und Organisten — bei dem besten Willen in ihren äusseren Verhältnissen eine Erleichterung finden, von den hieher einschlagenden Erzeugnissen der neueren Literatur genauere Kenntniss nehmen zu können, wenn nicht etwa Kirchen- oder Gemeinden-Kassen dergleichen Bücher anschaffen, ist zu allgemein bekannt, als dass es hier einer erneuerten Versicherung bedürfte. Was hilft die Lecture der Schriften einer Parthei, wenn nicht jene der Gegner daneben gehalten werden können! Wie einseitig sind oft solche Schriften aufgefasst, den Blick des Lesers befangend, indem sie ihn unbedingt gewinnen, oder, in ganz natürlicher Folge, gegen sich einnehmen! — Diese Gedanken legten es mir nahe, den Versuch zu wagen, vorzugsweise musikalische Kirchenbeamten, die sich unter den vorhin angedeuteten Verhältnissen stehend meinen, eine Aufklärung über die Streitfragen gewinnen zu lassen, indem ich sie denselben Weg führe, den ich bisher eingeschlagen, und aus der Vergleichung der beiderseitigen Streitfragen das Richtige, will sagen: das Praktisch-Nutzbare herauszufinden.

Das ist der Sinn, in welchem die nachfolgenden Zeilen aufgefasst sein wollen: ein Mittel bieten zur Verständigung. Dieser Zweck wird um so sicherer gefördert werden, wenn, statt eigener Worte, der Schreibende Männer von Autorität sprechen lassen kann. Das ist denn auch, wo die Gelegenheit sich darbot, nicht unterblieben.

---

1. Schriften über den sogenannten rhythmischen Choralgesang.

Eine anerkennungswerthe, zumeist auf gründliches Studium gegründete Thätigkeit hat sich in den zunächst zurückgelegten beiden Jahrzehnten auf dem Gebiete der kirchlichen Tonkunst geltend gemacht; nicht etwa so bloss, dass berufene und unberufene Tonsetzer an der Vermehrung der bereits vorhandenen praktischen Werke, betreffe es Orgeltonstücke, Kirchenmusiken oder Choral- und Melodienbücher, fleissig gearbeitet haben; sondern vielmehr auch so — und vielleicht mit nicht weniger Erfolge — dass man die reiche Hinterlassenschaft unserer Vorfahren sorgfältig aufsuchte, prüfte, und das Bedeutsamere durch neuen Abdruck der Vergessenheit entzog, sei es, um rein historischen Zwecken zu dienen, oder es dem lebendigen Gebrauche wieder zu schenken. Zunächst trat dieses Streben, und zwar vorzugsweise in dem zuletzt angedeuteten Sinne, in Beziehung auf ältere Tonwerke für die Orgel hervor. Die zu Anfange der dreissiger Jahre herausgegebenen derartigen Sammelwerke — „*Musica sacra*“ von Fr. Commer, „Orgel-Archiv“ von Becker und Ritter, das Manheimer „Orgel-Journal“, der „Orgelfreund“ von Körner und Ritter, denen sich später noch verschiedene andere, zuletzt die Gesammtausgabe der Orgel-Compositionen J. S. Bach's anschlessen — geben davon hinlänglich Zeugniss. Die Bearbeitung des Choralgebietes wurde, wenigstens insoweit gedruckte Werke dies bekunden, etwas später unternommen, wiewohl auch schon in der angegebenen Periode ein Anstoss gegeben wurde durch eine „Sammlung von Chorälen aus dem XVI. u. XVII. Jahrhunderte, herausgegeben von C. F. Becker und G. Billroth“ (Leipzig, 1831). In der Vorrede zu dem so eben angeführten Buche machen die Herausgeber aufmerksam auf die eigenthümlich schöne Wirkung des ursprünglichen Rhythmus in den vorgelegten Chorälen, sprechen aber zugleich die Ansicht aus, dass dieselben in solcher Gestalt wohl schwerlich in unsern Kirchen als Volksgesang einzuführen sein möchten. Im Jahre 1840 erschien das Probeheft des nun vollständig vorhandenen „Schatz des evangelischen Kirchengesangs“ vom Freiherrn v. Tucher. 1843 trat der erste Theil des grossen v. Winterfeld'schen Werkes: „der evangelische Kirchengesang etc.“ hervor, dem 1845 der zweite, zwei Jahre später der dritte Band folgte; ein vierter, Nachträge und Berichtigungen enthaltend, soll dem Vernehmen nach bald erscheinen. Als aus dem grossen Werke hervorgegangen zu betrachten ist ein kleineres von demselben Verfasser: „Ueber Herstellung des Gemeinde- und Chorgesangs in der evangelischen Kirche“ 1848, wie alle vorgenannte im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig, das in den Händen aller musikalischen Kirchenbeamten, so auch der Pfarrer, sein sollte. Hat nun durch die so eben genannten Werke ein Zweig der musikalischen Literatur, der mehr als irgend einer zum historischen Studium auffordert — bis dahin fast vergebens — endlich nun eine gründliche Erforschung gefunden, wie sie deren gegenwärtig kein anderer im gleichen Maasse sich rühmen kann, so machten sich denn auch die Folgen gar bald geltend, indem namentlich die Forderungen zur Wiederherstellung der Choräle in ihrer nun allgemeiner erkannten Urform mehr und mehr öffentlich hervortraten und sogar Versuche dazu amtlich verordnet und angestellt wurden. An Widerspruch konnte es natürlicherweise nicht fehlen, und durfte es nicht. Dass derselbe nicht immer aus rein musikalischen Gründen hervorgehen mochte, dass man eine Angelegenheit der Kunst zur Sache einer kirchlichen Parthei stempeln wollte, kann in unserer Zeit nicht befremden; der Sinn der wahren, in inniger Hingebung an die Kunst lebenden Künstler wird dadurch nicht befangen werden; nur für sie sind diese Zeilen geschrieben.

Das Königl. Ober-Consistorium in Bayern war die erste Behörde, welche als solche sich der Sache annahm, indem es zwölf Choräle „in einer nach den alten Tönen und Maassen berichtigten Form zur Einübung in Schulen und kirchlichen Singvereinen und zur Einführung in der Kirche“ herausgab. Diesem Zwecke dienend erschienen die unter 1. und 2. nachgenannten Schriften, denen sich zwei andere, unter 3. und 4. aufgeführte, mehr oder weniger gegnerisch gegenüberstellen.

1. Dr. G. A. Wiener: Eine Abhandlung über den rhythmischen Choralgesang, die Berechtigung und die Mittel zu seiner Wiedereinführung in der evangel. Kirche zu möglichst allgemeiner Verständigung in Bezug auf die neueren Anordnungen in der protestantischen Kirche Bayern's. Nördlingen, Beck'sche Buchhandl. 1847.
2. L. Krausold: Vom alten protestantischen Choral, seinem rhythmischen Bau und seiner Wiederherstellung. Mit besonderer Beziehung auf die vom Königl. (Bayerschen) Ober-Consistorium herausgegebenen 12 rectificirten Choräle. Furth, Schmid's Buchhandl. 1847.
3. A. Dresel: Sendschreiben an einen Freund über den jetzt von so manchen Seiten her verlangten rhythmischen und schnellern Choralgesang in den protestant. Kirchen. Lemgo und Detmold, Meyer'sche Hofbuchhandl. 1848.
4. G. Fr. Heinisch: Der Gemeindegesang in der evangel. Kirche von der Zeit der Reformation bis auf unsere Tage. Eine Kritik des rhythmischen Chorals, wie er in unsern evangel. Kirchen und Schulen eingeführt werden soll. Bayreuth, Buchner'sche Buchhandl. 1848.

Mit Ausnahme des dem Umfange nach kleinsten Buches von Dresel (Seminar-Inspector in Detmold), das die gegenwärtig übliche Form unsers Choralgesangs keineswegs durchaus in Schutz nimmt, sind die übrigen drei sämmtlich aus dem Königreiche Bayern hervorgegangen; es wird daher nicht ganz mit Unrecht anzunehmen sein, dass ihre Verf., den allgemeinen Standpunkt zuweilen unwillkührlich aufgebend, dann ihre Ansichten auf lokale Verhältnisse gründen, und Behauptungen in allgemeiner Form aussprechen, denen nur eine besondere Geltung eingeräumt werden kann. Die Gelegenheit, dieses nachzuweisen, wird sich finden. Zunächst genüge es, die Tendenz dieser Schriften, denen wir hier vorzugsweise unsere Aufmerksamkeit zu widmen haben, mit den Worten ihrer Verfasser selbst zu bezeichnen.

Dr. Wiener: „Die vorliegende Abhandlung soll zunächst einem Werke dienen, welches in unserer evangel. Kirche in Bayern vor Kurzem durch die Fürsorge unserer hohen kirchlichen Oberbehörde begonnen worden ist. — Die Absicht dieses Schriftchens ist: jedem der es aufmerksam lesen will, zuerst einen deutlichen Begriff von der Veränderung, welche mit dem Kirchengesange vorgenommen werden soll, und von den vollgültigen und dringenden Ursachen, welche dafür vorhanden sind, zu gewähren, und dann jeden dazu Berufenen, welcher Ueberlegung und Mühe anwenden will, in den Stand zu setzen, die Verbesserung selbst vorzunehmen, oder zu veranlassen und zu überwachen.“

L. Krausold: „Möge es mir gelungen sein, durch sie (die Abhandlung) über den Gegenstand selbst das rechte und nöthige Licht zu verbreiten, eingewurzelten Vorurtheilen zu begegnen und den alten Choral selbst gegen unbegründete Einwendungen und Anklagen zu rechtfertigen.“

A. Dresel: „In das Tact- und Rhythmen-Gezerre in den (alten) Chorälen konnte ich mich schon damals (in seiner „Frühlingszeit“) nicht finden, und kann es, ehrlich gesagt, auch jetzt noch nicht.“

G. Fr. Heinisch: „Vorliegende Schrift ist gegen die Einführung der rhythmischen Choräle, wie sie unsere oberste kirchl. Behörde vorschreibt, weil unsere Liedweisen nie nach diesem jetzt verlangten Rhythmus von den Kirchengemeinden gesungen wurden und weil sie durch denselben an ihrer grossartigen Wirkung sehr viel verlieren würden.“

Die Schrift des Hrn. v. Winterfeld: „Ueber Herstellung des Gemeine- und Chorgesangs“ fasst die Sache, um die es sich handelt, und die Zustände, welche beseitigt werden sollen, allgemein auf. Da dieselbe noch einem andern Zwecke, als der Herstellung des Gemeindegesangs dient — der des Chorgesangs — so wäre, unbeschadet gelegentlicher Anführung, ein näheres Eingehen einem speciellen Referate zu überlassen, das doch früher oder später erscheinen wird, und hier eine Andeutung über die Stellung des Verfassers zu unserm Gegenstande durch seine eigenen Worte (pag. 123.) ausreichend: „Strenge Prüfung und vorsichtige Einwirkung ist bei dem Unternehmen, für das wir uns erklären, die erste Pflicht. Von nicht minderer Wichtigkeit ist die Erwägung der nothwendigen Grenzen der Wiederherstellung.“ Die Hrn. Dr. Wiener und Krausold sprechen nicht von Grenzen; ihr Gegner, Hr. Heinisch, macht keine Zugeständnisse.

Des Freiherrn v. Tucher Werk ist fast rein praktischer Natur. Nur in den Vorworten lässt sich der Verfasser, der die Wiedereinführung des rhythmischen Chorals will, auf Erörterungen ein. Sie haben ihre Benutzung gefunden.

2. Rhythmus und rhythmischer Choral.

Eine fassliche Bestimmung des Begriffes Rhythmus, um die es sich hier zunächst handelt, findet sich in dem mit Sachkenntniss und praktischem Sinn abgefassten musikalischen Lexikon von Koch. Hier heisst es in dem betreffenden Artikel: „Das griechische Wort Rhythmus bezeichnet in der Musik nicht allein das Vorhältniss der Tonfüsse, aus welchen die verschiedenen Arten des Tactes bestehen, sondern auch hauptsächlich das Verhältniss, welches die einzelnen melodischen Theile oder Sätze einer Periode, die aus solchen Tonfüssen verbunden sind, unter einander haben.“ — Zu näherer Erläuterung diene folgende aus Sulzer's „Theorie der schönen Künste entlehnte Stelle: „Der Rhythmus in einer Folge von Tönen ist überhaupt die Eintheilung dieser Folge in gleich lange Glieder, so dass zwei, drei, vier oder mehr Schläge ein Glied dieser Reihe ausmachen, das nicht willkührlich, sondern durch etwas, das man wirklich empfindet, von andern unterschieden sei. Dieses ist eigentlich das, was man in der Musik den Tact und in der Poesie das Sylbenmaass nennt, und zugleich die erste und einfachste Art des Rhythmus. Wenn nun mehr Tacte wieder unterschiedene Glieder ausmachen, deren jedes aus zwei, drei oder mehr Tacten besteht, so entsteht wieder eine andere Art des Rhythmus, den wir den zusammengesetzten nennen wollen. Endlich kann man aus solchen schon zusammengesetzten Gliedern wieder grössere Glieder (Perioden) machen.“ — Hieraus ergiebt sich, dass es nicht die Zeitdauer der Töne allein ist, welche beim Rhythmus in Betracht zu ziehen; wesentlich ist dabei das Zusammenfassen grösserer, durch ein inneres Gesetz zu Einem Gliede verbundener Tongruppen. Dieses thatsächlich bestätigend behandelt Marx in seiner allgemeinen „Musiklehre“ unter „Rhythmik“ neben der Geltung der Töne und Pausen, dem Tempo oder Zeitmaass, den Tactordnungen, Tactarten, der Tacteintheilung, also dem rein Zeitwerthigen, die Accentuation der Tacttheile und Tactglieder, die rhythmischen Elemente der Melodie, insofern durch sie Gänge, Sätze und Perioden gebildet werden, die grösseren rhythmischen Anordnungen und endlich den Sinn des Rhythmus, d. h. die daraus für den Vortrag eines Tonstücks erwachsenden Forderungen. Es treten sonach drei unter sich verschiedene Momente hervor, welche das Wesen des Rhythmus ausmachen: Zeitmaass, Accentuation der Tacttheile, Accentuation der Melodie.

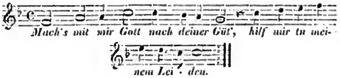
Auf die Forderung nach rhythmischem Choralgesang angewandt würde darin nichts Anderes liegen, als das Verlangen nach einem tactgemässen, tactgewichtigen und die Glieder der Melodie in ihrem gegenseitigen Verhältniss darstellenden Vortrage. Allein, wie dieselbe gegenwärtig sich geltend macht, begreift sie zugleich die Zurückführung der Choräle auf ihre Urgestalt; man will nicht blos einen rhythmischen Choralgesang, man will zugleich den ursprünglichen Rhythmus.

Hiermit ist zugleich der Grund einiger Missverständnisse angedeutet, welche in die Angelegenheit des sogenannten „rhythmischen Chorals“ manche Verwirrung gebracht und dadurch die endliche Lösung weiter hinausgerückt haben. Man fasste nämlich nicht selten die Wünsche seiner Beförderer und Vertheidiger zu einseitig — oder zu absolut auf, und knüpfte an irrige Voraussetzungen nothwendigerweise ebenfalls irrige Folgerungen. Wiener und Krausold sprechen in ihren angeführten Schriften gar nicht oder doch nicht hervortretend genug von den nothwendig inne zu haltenden Grenzen bei der Wiedereinführung des rhythmischen Gemeindegesangs. Sie wurden demzufolge nicht ganz richtig verstanden; denn thatsächlich machen sie Zugeständnisse durch die Annahme „rectificirter“ Choräle. Ein einseitiges Urtheil fällen aber jene, die durch eine befremdende Form gefesselt, die übrigen, uns näher liegenden, ausführbareren und gerade deswegen zu beachtenden vergassen und wenn man so sagen darf, das ästhetische Moment, das doch dem heutigen Gemeindegesang gegenüber besonders hervorzuheben ist, vollkommen bei Seite liessen. Von dieser Einseitigkeit hat sich auch der sonst mit vielem Fleiss und Sachkenntniss bearbeitete Artikel des Hrn. Musikdir. Siebeck Euterpe 1847, S. 49 etc. nicht frei gehalten. Er berücksichtigt nur das Zeitmaass und die tactische Accentuation, und wo er das Aesthetische berührt, betrifft es nur, das Ganze in's Auge gefasst, etwas Untergeordnetes: nämlich die (Euterpe 1842 S. 36 gerühmte) „Anschaulichkeit, womit die Composition jeden Gedanken und einzelne Sylben selbst hervorhebt und metrische Härten und Dehnungen zur Verstärkung des Sinnes benutzt“, also nur die Verbindung des Textes mit der Melodie, nicht die Construction der letzteren in rein musikalischer Beziehung. „Abgesehn von dann und wann vorkommenden Fällen, wo dieser Ausspruch sich wirklich bewährt“, fühlt sich der Herr Verfasser geneigt, „die Sache ironisch anzusehen.“ In wie weit eine Berechtigung zu dem letzteren aus der angezogenen Stelle sich ergeben möchte, kann ich nicht bestimmen. Es kommt hierbei auf die Ausdehnung an, welche jenem Ausspruche beigelegt werden soll, und dies gerade ist nicht klar zu erkennen. Das Citat gehört ursprünglich einem Privatschreiben an, das nicht für den Druck bestimmt war (Euterpe 1842, S. 33, Anmerkung), nennt die Quelle nicht und heisst wörtlich: „In Bezug auf die Anschaulichkeit — soll sich besonders der Choral: Wachet auf, ruft uns die Stimme, auszeichnen etc.“

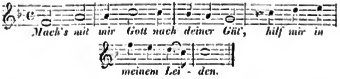
Es ist bereits oben ausgesprochen worden, dass die Forderung nach rhythmischem Choralgesang, wie sie sich gegenwärtig geltend zu machen sucht, neben jener, welche sich auf Tact und melodische Gliederung bezieht, auch die modificirter Zurückführung auf das Original in sich begreife. Dieses Letztere ist das eigentlich Schwierige und Bedenkliche. Die erste Hälfte der Forderung würde sich auch erfüllen lassen bei der jetzt üblichen Form des Chorals; ihre nähere Besprechung hat sich deshalb von selbst in den folgenden Artikel „vom gegenwärtigen Gemeinegesang“ verlegt; die letztere dagegen fasst Bedingungen in sich, die, vollkommen zu gewähren, augenblicklich unmöglich und erst nach längerer und sorgfältiger Vorbereitung ausführbar sein wird, vorausgesetzt, dass man sich überhaupt zu ihrer Annahme entschliessen kann.

Der Hauptanstoss findet sich nämlich in einer Anzahl von Chorälen, welche trotz des vom Autor vorgesetzten Tactzeichens nicht in die jetzt übliche Eintheilung durch Tactstriche gebracht werden können, ohne unserm musikalischen Gefühl und Auge Gewalt anzuthun. Ein Beispiel reicht hin zu näherer Erläuterung.

Die schöne Melodie Horrmann Schein's: „Mach's mit mir Gott nach deiner Güt'" findet sich in seinem Cantional folgender Gestalt:



In den „Schatz des evangelischen Kirchengesangs" vom Freiherrn v. Tucher ist sie wie nachstehend aufgenommen:



Wie der Augenschein lehrt, ist hier die Tact-Eintheilung dem Zeitwerthe nach durchaus passend; das Tactgewicht dagegen fällt an einigen Stellen nicht auf jene Noten, welche der Componist offenbar bevorzugen wollte, sondern, dieser Absicht widersprechend, auf solche, denen er nur eine leichtere Geltung zugestand. Aehnliche und noch auffallendere Beispiele sind vorhanden; sie sind vorzugsweise für den, an moderne Musik gewöhnten Musiker anstössig, zunächst eben darum, weil sie der Gewöhnung widersprechen. Mit den einzelnen Theilen unserer Tactarten ist ein bestimmter, mehr oder weniger starker Accent verbunden, so dass die Tactbezeichnung nicht blos das Zeitmaass ordnet und die einzelnen Töne nach ihrem Zeitwerthe in kleinere Abschnitte (Tacte) zusammenfasst, sondern auch bestimmten Theilen dieser Abschnitte einen Vorrang vor den übrigen durch Accentuirung zuerkennt. Demnach unterscheidet man in der Lehre vom Tactgewicht, als einem Theile der Rhythmik, schwere und leichte, gute und schlechte Tacttheile, Auf- und Niedertact, und empfängt dadurch ein rhythmisches Element: den accentuirten Rhythmus, der einer Tonreihe Belebung und Gestaltung schon an und für sich verleihen kann. Dieses Gesetz ist in der neueren Musik ein unumstössliches. Wir leisten ihm selbst dann Genüge, wenn ein *sforzato* das folgende leichte Tacttheil hervorhebt und eine Pause das vorhergehende schwere verkürzt, wie dies insonderheit Beethoven nicht selten thut. Wie schwer es oft hält, bei dem Vortrage von Synkopen den Druck in der Mitte zu tilgen, weiss jeder Orchesterführer; ja es dürfen sich Beispiele finden lassen, wo ein Durchhören des Accents wirklich in der Intention des Componisten liegt. So ist also die Befolgung des Gesetzes vom Tactgewicht im neueren Sinne uns vollkommen zur Gewohnheit geworden. Die Musik jener Periode hingegen, in welcher ein grosser Theil unserer Choräle entstanden, kennt dieses Gesetz in solchem Umfange nicht; es darf also auf die ihr angehörenden Tonstücke keineswegs übertragen werden. Die Tact-Verzeichnung deutet der Hauptsache nach nur an, wie viel gleichwerthige Töne in einem Satze zu gewissen kleineren Abtheilungen zusammengefasst werden können, setzt aber für die Tacttheile den Accent nur in so weit fest, als er nicht durch eine schwere Sylbe oder durch Verlängerung des Tons auf ein anderes gelegt wird. Tactstriche werden in der Regel nicht angewandt; ein vorkommender senkrechter Strich bedeutet einen Absatz, in Chorälen so viel als eine Fermate heut zu Tage. Das Verlegen des Accents auf ein leichtes Tactglied, nach unserer Art zu reden, der „rhythmische Wechsel", hat daher im neueren Sinne zugleich einen momentanen Wechsel des geraden mit dem ungeraden Tact oder umgekehrt zur Folge. Wird dieser Tactwechsel, wie in dem folgenden Beispiele, bezeichnet und die Notation mit unserm Tactgefühl in Uebereinstimmung gebracht, so hat der Vortrag Seitens der Sänger keine Schwierigkeiten mehr.

Ob damit aber auch die Schwierigkeiten für die Gemeinden, die nicht weniger als der Musiker an regelmässig wiederkehrenden Accent gewöhnt, in ihrer Kunstbildung und durch das Auge keine Erleichterung empfangen, hinweggeräumt sind, ist eine Frage. Wohl Niemand wird sie mit ja! beantworten. Ob sie hinweggeräumt werden können? — Ob ein solcher Tact- und Rhythmus-Wechsel schön sei und der Erfolg die Mühe lohne? — Die Beantwortung dieser Fragen hier schon zu versuchen, hiesse das Ende zum Anfang machen. Die Choräle, die hierunter betroffen werden, bilden nur eine geringere Anzahl, eine untergeordnete Klasse, unbeschadet der hohen Vortrefflichkeit der einzelnen. Es kam in diesem Abschnitte darauf an, in den Augen der Musiker das Befremdende ihrer Notation aufzulösen, da sie es gewöhnlich sind, welche den Grund abgeben müssen, das Verlangen nach Umgestaltung des Gemeindegesangs, wie es gegenwärtig sich ausspricht, überhaupt abzulehnen. Das Verfahren ist bequem, aber nicht das rechte. Es stehen hier Kunstbildung und Geschmack zweier Zeiten neben einander; es kommt darauf an, abzuwägen, was aus der einen zum Vortheil der andern herübergenommen werden kann. Das Verwerfen des Einen hat das Verwerfen des Ganzen nicht unbedingt zur Folge. Man kann rhythmisch-wechselnde Choräle als nicht einführbar erklären, ohne das Auge für das Gesetz ihrer in der That vorhandenen innern ebenmässigen Anordnung *) zu verschliessen und gegensätzlich darf man wohl diesem Ebenmaasse seine Anerkennung zollen, ohne um deswillen im Widerspruch mit Kunstbildung und Kunstgeschmack solche Sätze der Belebung wieder geben zu wollen. Die Kunst hat solchen Wechsel nicht durchgängig ausgestossen, und eben damit dessen Wirkung bestätigt. An Beethoven ist schon erinnert worden. S. Bach und Couperin haben nach Kirnbergers Zeugnisse verschiedene Klaviersätze geschrieben, in denen der $\frac{3}{2}$- mit dem $\frac{6}{4}$-Tact unmittelbar rasch hinter einander fortwährend wechselt. Händel wie Graun schieben im $\frac{3}{4}$-Tact zuweilen einen noch einmal so langen $\frac{3}{2}$-Tact ein u. s. w. So weit hat sich die Kunst diese Freiheit bewahrt; die Beschränkung ergab sich nothwendig und von selbst, als die Eigenschaft des einzelnen Tactgliedern innewohnenden Accents immer entschiedener sich herausbildete, und neben deren Feststellung in eine gewisse Ordnung ihnen zugleich auch hinlängliche Mannigfaltigkeit in der Bewegung gewährte.

Bleibe also ein Urtheil über die Einführbarkeit der rhythmisch-wechselnden Choräle vorläufig ganz dahingestellt. Sie bilden die letzten Glieder einer Kette, die ohne sie nur verkürzt, nicht zerrissen wird, während ihre Anfangsglieder in ihrer, der heutigen nicht formell widersprechenden, oft ganz gleichen Notation einen Anknüpfungs- und Uebergangspunkt bilden. Zu allernächst aber werde die Forderung nach rhythmischem Kirchengesang durchaus allgemein aufgefasst, unbekümmert um die ursprüngliche Formulirung der einzelnen Choräle, es werde die Frage beantwortet, ob der gegenwärtige Gemeindegesang einer Verbesserung bedürfe und ob der vorgeschlagene sogenannte rhythmische in seiner organisch belebten Gestaltung ein Mittel dazu bieten könne. Erst dann, wenn eine Erklärung dafür gewählt, erfolge die Auswahl und die gewiss oft nothwendige, wenn auch mit Schonung zu bewerkstelligende Umgestaltung der einzelnen Choräle. Jetzt schon eine Entscheidung über Einzelnheiten treffen zu wollen, würde zwecklos sein. Noch ist das Befremdende nicht in so weit überwunden, dass es

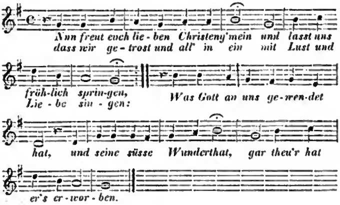
*) Belege dafür in Krausold: Vom protest. Choral, S. 40 etc.

eine unbefangene Prüfung gestatte; noch sind die Vertheidiger des rhythmischen Chorals nicht unter einander selbst in Uebereinstimmung; noch aber hat sich auch fast kein Gegner gefunden, der denselben **unbedingt** verworfen und nicht wenigstens indirecte gewisse Vorzüge desselben oder einige Mängel unserer jetzigen Singweise eingeräumt hätte, deren Verbesserung von dorther zu entnehmen wäre. Dass diese beiderseitigen Zugeständnisse vorhanden sind, wird bewiesen werden und ist es zum Theil schon; dass sie nicht genugsam in den Vordergrund gestellt worden, und daher einem flüchtig lesenden Auge entgangen sind, ist zu bedauern und hat, indem es die thatsächliche Annäherung unsichtbar machte, die mögliche Einigung hinausgeschoben.

Die nachstehenden, verschiedenen Zeiträumen angehörenden Melodieen sind dem Werke des Hrn. v. Winterfeld, „der evangelische Kirchengesang", entlehnt; die taktisch-rhythmische Abtheilung der unter III. beigefügten dient zur leichteren Uebersicht ihres Baues. Nächst der Anschauung der verschiedenen in der Ausübung neben einander bestehenden Formen, gewähren sie unmittelbar zugleich die Ueberzeugung, dass obschon einige derselben (I. und II.) mit unsern Chorälen in gleicher Weise aufgezeichnet sind, ihre damalige Ausführung Seitens der Gemeinden von der heutigen doch wesentlich verschieden sein musste, sobald die unter III. vorzeichneten nach der mitgetheilten ursprünglichen Notation wirklich und genau gesungen wurden.

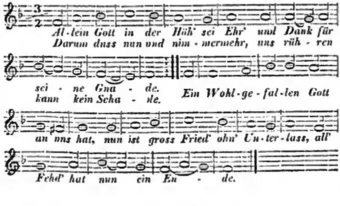
I. Choräle, welche sich in lauter dem Zeitwerthe nach gleichen Noten bewegen — die Endsylben etwa ausgenommen.

um 1535.



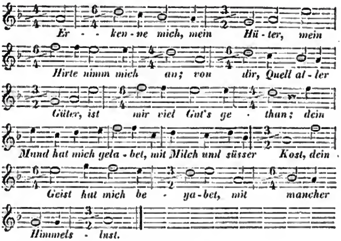
II. Choräle in gleichlangen Takten mit sich gleich bleibender Accentuation, aber in Noten von verschiedenem Zeitwerth.

1540.

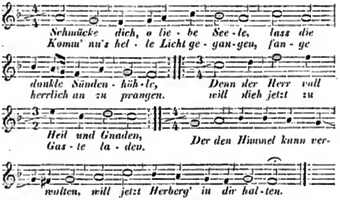


III. Choräle mit rhythmischem Wechsel.

um 1600.



J. Crüger, 1649.



(Fortsetzung folgt.)

Berlin.

Concerte.

Am 18ten führte die **Singacademie** „die Zerstörung Jerusalems" von **Ferd. Hiller** auf. Dies Werk ist in Berlin bereits zweimal gegeben worden und hat demnach eine sichere Stellung unter den Oratorien der Neuzeit gewonnen. Wenigstens ist ausser Mendelssohn's Oratorien keinem andern solche Ehre bis jetzt zu Theil geworden. In der That enthält das Werk auch viel Vortreffliches. Es bewegt sich vollständig auf der Basis, welche für das Oratorium nach unserer Anschauung die allein richtige ist. Der Componist überschreitet, was den Organismus des Werkes anlangt, in keiner Weise diejenigen Grenzen, welche die alten Meister vorgeschrieben und die Mendelssohn nach ihnen befolgt hat. Wir sind zwar der Ansicht, dass bei **wesentlich lyrischer** Grundlage die Form sich noch mehr dem Dramatischen nähern könne. Die Zerstörung Jerusalems enthält z. B. ausser den Arien nur zwei Duetts. Das Ensemble aber lässt sich noch mannigfacher, vielseitiger gestalten, ohne dass dadurch der Grundidee des Oratoriums zu nahe getreten wird, wenn wir auch zugeben müssen, dass die Ausarbeitung des Chors und dessen Wirkungen dieser Kunstform am angemessensten sind. Hier leistet nun der Componist Treffliches. Er giebt den Chören ein verschiedenartiges Colorit und stört dennoch nicht die Einheit und

den lyrischen Grundton seiner Schöpfung. Der Werth der Composition ist ferner um so höher anzuschlagen, als bei Weitem die meisten Chöre von den Israeliten gesungen werden. Jene Mannigfaltigkeit tritt dem Hörer in schönster Weise entgegen, wenn er die Wirkungen des Eindrucks vergleicht in dem Chor: „Eine Seele tief gebeugt“ und in dem Chor: „Wir zittern ob des Sehers Dräuen.“ Ausserordentlich schön ist dann der Israelitenchor: „Wir ziehen gebeugt.“ Dieser und der zuerst angeführte werden von ein und derselben Grundstimmung getragen und dennoch ist die Charakteristik in beiden durchaus verschieden. Ganz vortrefflich darf endlich der Chor babylonischer Krieger genannt werden. Weniger gelungen erscheinen dagegen die Recitative, während im Einzelnen die Arien wieder sehr sinnige Erfindung an den Tag legen. Wir erwähnen nur der Arien: „Der Herr erhält die da fallen“ und „Du wirst daran gedenken“, in welcher letztern das Violoncell sich mit dem Gesange schön verschwistert. In die Partie des Jeremies hat der Componist vielleicht zu viel hineintragen wollen und dadurch den Eindruck hie und da geschwächt. Auch liegt das Klagelied für einen Bass im Allgemeinen zu hoch und erscheint in der Melodie etwas gekünstelt. Diese Einzelheiten verschwinden jedoch gegenüber der Wirkung des Ganzen und wenn wir am Schlusse des Werkes angelangt sind, fühlen wir uns gehoben durch den edlen Geist, welcher dasselbe auf uns ausübt. Die Aufführung war hinsichtlich der Chorgesänge recht gelungen und bewiesen die Gesangskräfte des Instituts, dass sie in der That unter einer energischen Leitung noch etwas vermögen. Um so mehr bedauerten wir den sehr spärlichen Besuch. Es gab einst eine Zeit, wo es Mühe kostete, zu den Aufführungen in der Singacademie Zutritt zu erlangen. Die Zeiten sind vorüber. Es ist ja in vielen Dingen anders worden. Die Solopartieen lagen in den Händen der Hrn. Zschiesche, Kraus und einiger Mitglieder der Singacademie.

Dr. L.

Am 22sten war im Opernhaussaale eine musikalisch-deklamatorische Matinée zum Besten einer hülfsbedürftigen Familie veranstaltet worden. Hr. Kapellmeister Taubert hatte am Flügel die Leitung übernommen. Dilettanten, zum Theil wohl Mitglieder der Singacademie, führten Chorgesänge aus, unter denen die Introduction aus „Wilhelm Tell“ und die Hymne aus der Vestalin zu nennen sind. Nach Maassgabe der betheiligten Kräfte gelangen diese Gesänge ganz gut. Nächstdem wurde von einer schätzenswerthen Dilettantin eine Altarie aus Donizetti's „Favoritin“, später von zwei andern Damen (unter denen Frl. Aug. Löwe) ein Duett aus dem Stabat mater von Rossini, ein anderes Duett aus dem „Liebestrank“ von zwei Herren ausgeführt. Herr Grünwald spielte mit Talent eine Fantasie von David für die Violine. Fr. Krelinger und Hr. Hendrichs unterhielten durch Deklamation einiger Gedichte. Dem Schlusse der Matinée wohnte Ref. nicht bei.

d. R.

Correspondenz.

Paris, den 17. April.

Meyerbeer's „Prophet“.

Gestern ist das längst erwartete Kunstwerk endlich in die Scene gegangen. Der Tag verlief sich wie in Vorbereitungen zu einem Feste und von der Rue Richelieu bis zur Oper, den Boulevard hinüber, war es ein Drängen und Treiben, als ob die Leute in die Kirche gingen. Das Genrebild würde zu lang werden, wenn ich Ihnen all die einzelnen Scenen beschreiben wollte, die den ruhigen Beobachter an diesem Tage ergötzen konnten. Ich habe ohnehin Eile, Ihnen wenigstens für's Erste von dem allgemeinen Erfolge der Oper Bericht zu erstatten und halte mir die Farben zu dieser Zeichnung vorläufig noch zurück. Das Publikum hat viel, sehr viel erwartet; dieser Name, dieser Titel, dieses lange Warten, diese Hoffnung der Direction, endlich aus den Wolken der Geschäfte herauszukommen: alles das spannte die Neugierde auf das Höchste. Aber es war mehr im Spiel als diese; die langen socialen Leiden, dieses Versinken in die materiellsten Sorgen des Lebens, diese öden Stunden sollten wieder einmal durch einen grossen Kunstgenuss unterbrochen werden und man würde es dem Künstler nicht verziehen haben, der solche Hoffnungen getäuscht hätte. Aber die Erwartungen sind weit übertroffen, denn das gestrige Publikum hat fast einstimmig den Eindruck geäussert, dass „der Prophet“ Meyerbeer's Meisterstück ist und alle seine bisherigen Werke übertrifft. Ich kann diesem Urtheil nur beistimmen; „der Prophet“ hat die Originalität der frühern Arbeiten Meyerbeer's, aber viel mehr Schönheit, viel mehr allgemein Menschliches und Tiefes. Der grosse Reichthum an Situationen hat Meyerbeer hier erlaubt, die ganze Fülle seiner Kraft zu entfalten, das Zarteste wechselt mit dem Strengsten und Furchtbarsten, das Naive mit dem Tragischen ab und die einzelnen Elemente steigern sich bis zum Schlusse zur wunderbarsten Wirkung. Obgleich ich zweien Proben und der ersten Vorstellung beizuwohnen Gelegenheit hatte, könnte ich es heute doch noch nicht unternehmen, eine ausführliche Besprechung dieser Musik niederzuschreiben, ich will daher vorläufig nur den Inhalt des Stückes erzählen und auf die hervorragenden Schönheiten aufmerksam machen.

Scribe hat hier den historischen Stoff der Anabaptisten von Münster bearbeitet und Johann von Leyden zum Helden seines Stückes gemacht. Der erste Act zeigt uns eine holländische Landschaft in der Gegend von Dortrecht. Bauern singen reizende Chöre und zu ihnen gesellt sich Bertha, die Geliebte Johanns. Auch Fides, seine Mutter, erscheint und die beiden Frauen unterhalten sich von der bevorstehenden Hochzeit. Da wird die freundliche Gruppe von den drei Anabaptisten Zacharias, Jonas und Mathisen unterbrochen, die einen eigenthümlichen Chor anstimmen, dessen Thema im Verlaufe des Acts mit bewundernswerther Kunst benutzt ist. Die drei sind nämlich anabaptistische Missionare und singen:

Iterum ad salutares undas,
Ad nos, in nomine Dei,
Ad nos, venite populi.

Sie machen unter den Bauern Propaganda und so entfaltet sich eine Scene voll dramatischer Wirkung, in welcher Scribe mit vieler Geschicklichkeit auf die Zeitzustände angespielt zu haben scheint. Nachdem die Anabaptisten den Bauern alle Reichthümer des Lebens versprochen haben, wenn sie sich gegen ihre Herren auflehnen wollten, singen diese:

Ils ont raison, écoutons bien!
Ce sont vraiment des gens de bien!
Nous voilà maîtres tout à coup;
Nous n'avions rien, nous aurons tout.
Sans travailler, nous aurons tout.
Plus d'oppresseurs en ce séjour;
Nous le serons à notre tour.
Nous sommes forts, nous sommes grands!
Excepté nous, plus de tyrans!

Die Anabaptisten wiederholen dabei immer ihr: ad nos, venite populi. Nun kommt der Herr der Grafschaft Oberthal und lässt die Anabaptisten von seinen Soldaten davonführen. Bertha und Fides nähern sich ihm schüchtern, das arme Bauernkind muss den Herrn um Erlaubniss zu ihrer Heirath bitten und trägt diese Bitte in einer Romanze (für 2 Stimmen), an der auch Fides Theil nimmt, vor. Die Romanze lautet:

Un jour dans le flots de la Meuse
J'allais périr . . Jean me sauva!
Orpheline et bien malheureuse,
Dès ce jour il me protégea!
Je connais votre droit suprême;
Mais Jean m'aime de tout son coeur . .
Ah! permettez qu'aussi je l'aime!
Le voulez-vous, mon bon seigneur?
Mon doux seigneur!

Vassale de votre domaine,
Je suis sans fortune et sans bien,
Et Jean, que son amour entraine,
Veut m'épouser, moi qui n'ai rien!
Voici sa mère qui réclame
Pour son fils, ma main et mon coeur . .
Permettez-moi d'être sa femme.
Le voulez-vous, mon bon seigneur?
Mon doux seigneur!

Dieses Duo ist eins der schönsten Stücke der ganzen Oper, ein wahres Muster naiven und rührenden Gesangs. Namentlich macht das: permettez moi (lui) u. s. w. eine unbeschreiblich schöne Wirkung.

Graf Oberthal, den Bertha's Reize bestechen, versagt die Erlaubniss und so entsteht der Knoten des Dramas. Genialisch ist der Schrei, den der Chor bei dieser Tyrannei Oberthal's ausstösst. Die Saat der Anabaptisten ist auf diese Weise aufgegangen, das Landvolk hört, und dies ist wieder ein vortrefflicher Zug des Componisten, während es im Innersten empört ist, den Propaganda-Chor der Anabaptisten und so hat man gleich beim Schlusse des ersten Actes die Gewissheit, dass die Revolte nicht ausbleiben wird und dass hier eine ächt dramatische Schuld, die im Feudal-Staate liegt, eine bedeutende Catastrophe herbeiführen wird.

Der zweite Act spielt in der Herberge Johann's, der in dörflichem Wohlstande lebt und Vorbereitungen zur Hochzeit trifft. Er ist von Natur aus schwärmerisch und seit einiger Zeit tief in sich gekehrt. Die Anabaptisten erscheinen mitten unter dem Tanze der Bauern, die bei Johann eingekehrt sind, und bemerken diese schwärmerische Gestalt, deren Züge, wie sie sagen, einem bekannten Heiligenbilde gleichen. Sie beschliessen sogleich, Johann für ihre Pläne zu benutzen und als sie nach der Ursache ihrer Schwermuth fragen, antwortet er in einem herrlich begleiteten Recitativ folgendes:

Sous le vastes arceaux d'un temple magnifique,
J'étais debout! . . le peuple à mes pieds prosterné,
Et du bandeau royal mon front était orné!
Mais pendant qu'ils disaient, dans un pieux cantique,
C'est David! le Messie . . et le vrai fils de Dieu!
Je lisais sur le marbre, écrits en traits de feu:
Malheur à toi!! Ma main voulait tirer mon glaive,
Mais un fleuve de sang et m'entoure et s'élève.
Pour le fuir, sur un trône en vain j'étais monté;
Et le trône et moi-même il a tout emporté!
Au milieu des éclairs, au milieu de la flamme,
Pendant qu'aux pieds de Dieu Satan traînait mon âme,
S'élevait de la terre une clameur: „Maudit!
„Qu'il soit maudit!“
Mais vers le ciel et dans l'abîme immense
Une voix s'éleva qui répéta: „Clémence!
„Clemence!“
Et ce cri fut le seul que le ciel entendit!

Das Thema, das von Violinen wie umrankt, theilweise schon dieses Recitativ begleitet, wird nun von dieser dämonischen Männer-Drei aufgenommen und macht mit den Worten:

Calme-toi, calme ta crainte!
Des élus la marque sainte
Sur ton front se trouve empreinte
Et sur toi veillent les cieux!

herrliche Wirkung. Die darauf folgende Romanze Johann's mit Harfen-Begleitung ist wieder von der lieblichsten Wirkung. Die Anabaptisten haben Johann nämlich versichert, dass er einst regieren würde. Er antwortet:

Moi, mes amis! Vous n'y pensez pas!

und in dieser Phrase, wie Meyerbeer sie musikalisch dargestellt hat, liegt eigentlich der ganze Charakter dieses Jünglings. Er sagt diese Worte in einer Mischung von Natur-Reinheit und dennoch von versteckter Hoffnung auf die Verheissung der Anabaptisten, die einen der genialsten Züge in diesem Werke ausmacht. Dann singt er:

Il est un plus doux empire
Auquel dès longtemps j'aspire!
Toi, mon bien, mon seul bonheur!
Si je règne sur ton coeur,
Pour moi le plus beau royaume
Ne vaut pas ce toit de chaume,
Doux asile du plaisir,
Où je veux vivre et mourir,
Où Berthe sera toujours
Et ma reine et mes amours!

Diese Romanze wächst zum Quartett an, nach welchem sich die Anabaptisten entfernen.

Nun erscheint Bertha, die sich von dem Zimmer Oberthals in den Fluss gestürzt hat und von den Soldaten verfolgt wird. Sie hat sich kaum verborgen, als ein Sergeant sie auch schon von Johann zurückverlangt. Da er sich anstellt, als ob er nichts von ihr wisse, wird Johann's Mutter herbeigeschleppt und mit dem Tode bedroht, wenn ihr Sohn die Verborgene nicht herausgiebt. In diesem furchtbaren Kampfe liefert Johann seine Braut den Soldaten aus und stumm vernichtet hört er den Dank der tiefgerührten Mutter an:

Mon fils! mon fils! sois béni dans ce jour!
Ta pauvre mère
Te fut plus chère
Que Berthe et que ton amour!
Tu viens de donner pour ta mère
Plus que ta vie, en donnant ton bonheur!
Que jusqu'au ciel s'élève ma prière,
Et sois béni, mon fils, béni dans le Seigneur!

Dieses Stück ist eine von den Perlen der Oper und Meyerbeer hat nichts Tieferes der Art geschrieben. Die Mutter hat sich kaum entfernt, als Johann, kochend vor Wuth, die drei Versucher zurückruft. Wie diese im ersten Acte durch die erste Gewaltthätigkeit Oberthal's, die Bauern gewonnen, so gewinnen sie jetzt Johann durch die Fortsetzung dieser Gewaltthätigkeit. Es entwickelt sich nun eine grossartige dramatische Scene, in welcher Johann zwischen den Gefühlen der Rache und der Kindespflicht schwankt und endlich die erstere vorwalten lässt. Er soll König werden und sich rächen an seinen Feinden. Das Quartett, das diese Scene ausmacht, ist vortrefflich.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Beitrag zur Charakteristik Ludwig van Beethovens, durch Veröffentlichung von drei bisher noch ungedruckten Briefen desselben.

Nach dem Autograph mitgetheilt von
Aloys Fuchs in Wien.

Die beiden ersten dieser Briefe sind gerichtet an Hrn. Vincenz Hauschka, K. K. Rechnungsrath in Wien, einer der Gründer und eifrigen Beförderer des Wiener Musik-Vereins, durch viele

Jahre innig befreundet mit dem grossen Tondichter. Diese Correspondenz fällt in jene Zeit, als der genannte Verein mit Beethoven wegen der Composition eines Oratoriums für denselben in Verhandlung stand, wozu Letzterer sich zwar sehr geneigt zeigte, das Werk selbst aber demungeachtet zu nicht geringem Leidwesen aller Kunstfreunde nicht zu Stande kam, und diese beiden Zuschriften sind wahrscheinlich auf einige mündliche oder schriftliche Urgentien an den Vermittler dieser Angelegenheit erlassen worden. Hauschka war seiner Zeit — als Dilettant — ein braver Violoncellist, was Beethoven oft Gelegenheit gab, seinen Witz an ihm zu üben, dessen harmlose Art und Weise sich alle Freunde dieses grossen Mannes gern gefallen liessen. Der dritte Brief ist geschrieben an die in Wien noch lebende Frau Dorothea v. Erdtmann, eine ausgezeichnete Klavierspielerin und enthusiastische Verehrerin der Beethoven'schen Werke, dessen Klavier-Compositionen sie vorzüglich gut und schön vorzutragen verstand. Beethoven stand im freundschaftlichen Verhältnisse zu ihr und widmete ihr auch die bekannte Klavier-Sonate in *A-dur* Op. 101. Er nannte sie stets: „seine Dorothea-Cäcilia“, wie die Aufschrift dieses Briefes zu entnehmen giebt.

Der Inhalt dieser Briefe schien mir immer wichtig genug, dieselben bekannt zu machen, da einige Züge darin vorkommen, die den grossen Mann näher charakterisiren und unsere Verehrung für ihn noch zu steigern im Stande sein dürften.

1. An Herrn Hauschka.

Bestes erstes Vereinsmitglied, wie auch Grosskreuz des Violonchell-Ordens!

Kein anderes, als geistliches Sujet habe ich — ihr wollt aber ein historisches; mir ist's auch recht, nur glaube ich: vom Geistlichen hinein zu mischen, würde für so eine Massa ganz am Platze sein.

Herr v. Bernard wäre mir ganz recht, nur bezahlt ihr aber auch; von mir rede ich nicht; da Ihr Euch schon Musikfreunde nennt, so ist's natürlich, dass Ihr Manches auf diese Rechnung gehen lassen wollt.

Nun leb' wohl, bestes Hauschkerl! . . . was mich angeht, so wandle ich hier mit einem Stück Notenpapier in Bergen, Klüften und Thälern umher, und schmiere Manches um des Brodes und Geldes willen; denn auf diese Höhe habe ich es in diesem allgewaltigen schmähligen Fayaken-Lande gebracht, dass — um einige Zeit für ein grosses Werk zu gewinnen, ich immer vorher sehr viel schmieren muss um des Geldes willen, dass ich es aushalte bei einem grossen Werk. Uebrigens ist meine Gesundheit sehr gebessert, und wenn es Eile hat, so kann ich Euch schon dienen. Wenn Du nöthig findest, mit mir zu sprechen, so schreibe mir, wo ich alsdann alle Anstalt treffen werde. . . .

In Eil' Dein Freund

Beethoven. mp.

2. An Ebendenselben.

Lieber werther Freund!

Indem ich dies schreibe, dass ich, sobald ich in die Stadt gelangt bin, das Bernard'sche Oratorium in Musik setzen werde, bitte ich Dich ebenfalls, Hrn. v. Bernard das Honorar erfolgen zu lassen. Ueber das Weitere, was wir brauchen und nöthig haben, bereden wir uns in der Stadt; indem ich Dich als grossmächtigsten Intendanten aller Sing- und Brumm-Vereine, als Kais. Königl. General-Violoncello und Inspicient aller K. K. Jagden, wie auch Diaconus meines gnädigsten Herrn ohne Domizil, ohne Dach und Fach und ohne Prähende (wie auch ich) meines gnädigsten Herrn treuesten Diener, wünsche ich Euch Dieses und Jenes, woraus Ihr das Beste nehmen könnt! Damit kein Irrthum stattfindet, melden wir, dass wir das Bernard'sche Oratorium: „der Sieg des Kreuzes“ ganz gewiss in Musik setzen und baldigst beendigen werden, laut unserer Unterschrift und unserm Siegel.

Baden, den 23. September 1824.

L. v. Beethoven. mp.

1ste Nachschrift. Lasst das Wildpret nicht durch Ratzen und Mäuse verzehren; versteht mich! Eröffnet Euch bessere Wahl und Concurrenz!

Dero in Christo und Apollo

Beethoven. mp.

2te Nachschrift. Was nun das Fähnlein auf dem weissen Thurme anbelangt, so hoffen wir, dass es bald wieder wehen wird.

3. An Frau Baronin Dorothea v. Erdtmann.

Meine liebe werthe Dorothea-Cäcilia!

Oft haben Sie mich verkennen müssen, indem ich Ihnen zuwider erscheinen musste; Vieles lag in den Umständen besonders in den frühern Zeiten, wo meine Weise weniger als jetzt anerkannt wurde.

Sie wissen die Deutungen der unberufenen Apostel, die sich mit ganz andern Mitteln, als mit dem heil'gen Evangelium forthalfen; hierunter habe ich nie gerechnet wollen sein. Empfangen Sie nun*), was Ihnen öfters zugedacht war und was Ihnen ein Beweis meiner Anhänglichkeit an Ihr Kunst-Talent, wie an Ihre Person abgeben möge. Dass ich neulich Sie nicht bei C..... spielen hören konnte, ist meiner Kränklichkeit zuzuschreiben, die endlich scheint, vor meiner Gesundheitskraft zurückfliehen zu wollen.

Ich hoffe, bald von Ihnen zu hören, wie es in St. Pölten steht und ob Sie Etwas halten auf

Ihren Verehrer und Freund

L. v. Beethoven. mp.

P.S. Alles Schöne Ihrem werthen Mann und Gemahl von mir
Wien, am 23. Februar 1816.

Nachrichten.

Leipzig, den 23. April. Die erste Aufführung des „Thal von Andorra“ von Halévy. Ein ganz besetztes Haus liess dem berühmten Werke vollständige Gerechtigkeit wiederfahren; der Beifall war ein ausserordentlicher, was um so höher anzuschlagen, als das Messpublikum, wie wir aus Erfahrung wissen, kein Beifallslustiges ist. Fast jede Nummer wurde applaudirt und die darstellenden Künstler nach dem zweiten Act und zum Schluss Alle gerufen. Die Besetzung war vortrefflich. Mad. Günther-Bachmann: Therese; Mad. Meyer: Georgette; Frl. Würst: Rose; Hr. Behr: Jacques; Hr. Henri: Saturnin; Hr. Wiedemann: Stephan und Hr. Brassin: Lejoyeux.

Paris. In der Opera comique wird eine neue einactige Oper: „der Stierkämpfer“ von Scribe, Musik von Adolph Adam, zur Aufführung kommen.

— Ernst, der berühmte Violinist, befindet sich jetzt in London, wo er seit 1844 nicht gewesen ist. Charles Hallé ist ebenfalls dort und wird sich in dem zweiten Concert des Musikvereins von Ella hören lassen.

*) Diesem Schreiben war das Dedications-Exemplar der oberwähnten Klavier-Sonate aus *A-dur* Op. 101. beigelegt.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von Ed. Bote & G. Bock (G. Bock, Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 18. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 2. Mai 1849.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerstr. 8, Stettin, Schulzenstr. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Recensionen (Instrumentalmusik). — Berlin (Musikalische Revue). — Correspondenz (Frankfurt a. M.). — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Recensionen.

Instrumentalmusik.

Félicien David, Die Wüste, Symphonie-Ode etc. Deutscher Text von Ferdinand Braun. Mainz, bei Schott. (124 S.)

Da ich mit der neusten französischen Musik, die Auberschen Opern ausgenommen, bisher ziemlich unbekannt gewesen bin, weil die Partituren der Werke von Berlioz, David etc. mir unzugänglich waren, so bin ich im Nachtheil gegen viele Zeitgenossen, und die ehrenvolle Aufforderung der Verlagshandlung, ein Urtheil über das vorliegende Werk auszusprechen, setzte mich Anfangs in Verlegenheit. Wenn es aber ein Uebelstand ist, zu einem derartigen Urtheile nicht mit allem historischen Apparate ausgerüstet zu sein, so kann doch andererseits eine gewisse Unbefangenheit den Mangel gelehrter Uebersicht ersetzen. Was mir in dieser Rücksicht fehlt, haben andere besser begünstigte Beurtheiler anderswo bereits ausgesprochen. Desto dringender wird hier der allgemeine Gesichtspunkt festzuhalten sein: die Schönheit, den künstlerischen Grundgehalt zu betrachten, so weit sich dieser nach allgemeinen Maassstaben, unabhängig von historischem Wissen, ergründen lässt.

Doch bestehen selbst diese nicht ohne historische Grundlagen, an vaterländischen oder ausheimischen Kunstwerken erworben. Wir knüpfen daher an das an, was uns aus der frühern französischen Musik als historisches Ergebniss festzustehen scheint. Das französische Volk ist für die Tonkunst minder begabt als das unsere: das ist jetzt auch äusserlich unzweifelhaft geworden, seitdem nicht allein die deutsche Musik in Paris überwiegt, sondern auch die geistvollsten Urtheiler unter den Franzosen selbst ihren Vorzug zugestanden haben. Innerlich ist für den, der mit dem Herzen urtheilt, der Beweis noch leichter zu führen: dass ein Volk, dessen Sinnen und Trachten vorzugsweise auf den äusseren Glanz des Lebens hingewandt ist, in dem Gebiete stiller entzückter Anschauungen weniger seine Heimath und Begabung hat. Dies haben die letzten Jahrhunderte in allen Gebieten der schönen Kunst so auffallend gezeigt, dass wir des besondern Beweises überhoben sind. Auch die älteren französischen Tondichter Josquin, Phinot, Goudimel, stehen an Tiefe und Schwung wie an allgemeiner Anerkennung hinter den gleichzeitigen Deutschen und Italienern weit zurück; ja die berühmtesten französisch genannten sind nicht einmal geborene Franzosen gewesen, von der ältesten Zeit bis auf den deutschen Gluck. Was ihnen Französisch-Eigenthümliches zugehört, die scharfe raschwirkende Rhythmik und im Gesange die declamatorische Verständigkeit der Melodien, das ist, von spezifisch-musikalischer Seite angesehen, eben der künstlerische Mangel; denn mit jenen Vorzügen allein ist's eben in der Tonkunst nicht gethan: *c'est le son qui fait la musique.* Einzelne liebliche Volkslieder aus glücklicheren Zeiten, ehe mit der grossen Staatsumwälzung alle Schönheit des Lebens und alle stille Heiligkeit der Empfindung auf Langehin verschüttet ward, sind uns noch geblieben. Auch sie zeigen denselben Grundcharakter leichten schäumigen Verstandes, doch sprechen sie sich reiner, unbefangener, ohne Eitelkeit gesunder aus.

Ueber das rhythmisch-declamatorische Wesen ist weder Mehul noch Gretry hinausgekommen. Rousseau erwarb sich bittere Feinde, als er erklärte, dass alle französische Musik nichts sei neben der italienischen: ihn dürfen wir im theoretischen Gebiete wenigstens als den tiefsten Kenner künst-

lerischer Bedürfnisse bezeichnen. Ganz besonders auffallend aber ist der Mangel schöpferischer Genien in der **Instrumentalmusik**. Man urtheile über diese wie man wolle, so steht doch fest, dass die Instrumentalmusik als die **tendenzlose** am meisten die reine unbefangene Kunstübung ausspricht, die sich an sich selber freut. Dass diese im höchsten Sinne den Franzosen fehlt, muss selbst dem Gegner der Instrumentalmusik ein sonderbares Zeugniss des waltenden Geistes sein. Wenigstens für die ersten 40 Jahre seit der ältern Revolution. Während der Deutsche mitten unter den grössten Wetterschlägen des Weltgeschickes noch Ruhe und Kraft — nicht blos indische Klausnerei — zu wahrhaft schöpferischen Geistesblüthen behielt, während Schiller und Beethoven ihre dämonischen Freiheitsgelüste in lebendige Gestalten ergossen, ohne die Volkslust für neue Thaten zu lähmen, ist in Frankreich kein künstlerisches Leben entfaltet, das die Vergangenheit überschritte.

Seit 1830 ist dagegen, wie man sagt, eine Vertiefung des französischen Geistes eingetreten; manche begeisterte Freunde jenes Volkes, mehr jedoch Deutsche als Franzosen, wollen einen ernsteren sittlichen Ton, eine stillere Färbung der Gemüther, eine Einkehr bei sich selbst in diesem wunderlichen Proteus-Volke bemerkt haben. Ob die neuesten Ereignisse dies bestätigen, überlassen wir gründlicheren Kennern der Geschichte zu entscheiden; ihre Dichter haben es mir nicht bewiesen, die Tonsetzer noch minder. Das Wenige, was mir von Berlioz bekannt geworden, hat mein deutsches Vorurtheil nicht erschüttert. Nun liegt ein vielgepriesenes Werk vor, an dem wir unser Urtheil prüfen mögen.

Wir verweilen nicht lange bei dem äusserlichen Formgerippe, das, wie Berlioz' bekannte Werke, den letzten Beethoven'schen Symphonien nachgebildet scheint. Auch bei der Kritik des Textes, der so gut oder schlecht ist wie unzählige andere, und an manchen Stellen singbar, an andern sehr rhetorisch-abstract gehalten, dürfen wir nicht verweilen. Nur dieses darf nicht unerwähnt bleiben, dass die ganze sogenannte **melodramatische** Art, wo bald gesprochen, bald gesungen wird, bei uns in Deutschland zu den veralteten Dingen gehört, welche als innerlich unwahre, dem Verstande und der Kunst gleich fremde, längst abgethan sind. Oft aber gilt in Paris dasjenige für neu, was dem Zeitalter Ludwigs XIV. angehört und wird aus Spass und Neugier gepriesen unter allerlei modernen Namen, als: Rénaissance, Rococo etc. Hiervon abgesehen ist die Anordnung des Textes oft glücklich.*)

Der **erste** Theil hat die Unterabtheilungen: 1) Einzug in die Wüste; 2) Gesang der Wüste zur Verherrlichung Allah's; 3) Caravane; 4) Sturm. Der **zweite** Theil enthält: 1) Hymne an die Nacht; 2) Almeentanz, Freiheit der Wüste; 3) Träumerei der Nacht. Der **drittte** Theil: 1) Sonnenaufgang, Gesang der Priester; 2) Caravane zieht fort; 3) Verherrlichung Allah's.

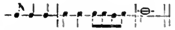
Eine reiche Folge von Scenen, in denen sich die musikalische Fantasie gar mannigfaltig ergehen mag. Es kann nun in Haydn'scher Weise die äusserliche plastische Abbildung, ein gewisses Abschreiben in Tönen vorwalten; oder in Beethoven'scher Weise das innere Urbild der Empfindung erscheinen, fernher tönend, doch traulich wie in der Pastorale, oder glänzend beredt wie die Darstellung gewappneter Heldenschaaren in der *D-dur*-Symphonie. Das erstere ist es, dem unser französischer Tondichter vorzüglich nachgestrebt hat; zum zweiten fehlt es ihm an Reichthum und innerem Erlebniss. Ob er selbst mit leiblichen Augen die Wüste gesehen oder nicht, das ist für die dichterische Begabung völlig gleichgültig; hat doch Beethoven durch mystische Eingebung die Schlacht lebendig geschaut und dargestellt, wie sie kein pulvergeschwärzter Tambour vollkommener darstellen kann. Genug der Worte, lassen wir die Töne reden.

Die einleitenden stillen Bogenstriche, das langhallende leise unablässige *C* der oberen Geigen, die tiefe Melodie der Bässe giebt ein gutes einleitendes Bild. Allmählig treten Bleche und Hölzer hinzu, endlich männliche Singstimmen, die das:

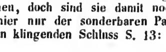
> Allah, à toi je rends hommage!
> De ton immensité,
> De ton éternité,
> Je suis la vivante image!

ziemlich trocken declamiren, begleitet von immer wachsenden Orchestermassen, zwischen denen die arpeggirten Geigen weich hindurchklingen. Dieser Satz S. 3-7 kehrt am Schlusse wieder, S. 107-113, wie auch S. 15-23 unverändert wiederkehrt S. 115-123 item: S. 48-54 repet. S. 97-103 u. a., eine sehr liberale Anwendung des Papiers, die das Publikum bezahlen muss. Im Uebrigen gehört dieser Satz unter die klangvolleren, wenn auch schon hier eine gewisse Armuth des klingenden Elementes sich zeigt. Desto reicher ist die rhythmische Seite ausgestattet, hüpfend und schlagend und zu Anfang effectvoll, doch bald durch Unablässigkeit ermüdend bewegen sich diese rhythmischen Figuren:

und



das ganze lange Stück hindurch, nur kurze Zeit überraschend, aber schwerlich ein Ersatz für den Mangel innerer Gluth. Dass das harmonische Element hiebei fast leer ausgeht, ist die neue Welt gewohnt, sehr gelind zu beurtheilen, d. h. alle Diejenigen, die die Harmonie für eine gelehrte Erfindung der Mönche oder für deutschen protestantischen Trübsinn ausgeben. Wer anders urtheilt, dem werden selbst die ersten etwas effectvollen Ansprünge unmässig arm vorkommen, die zahlreichen Unisonos gar nicht einmal gerechnet. Einzelne unerwartete Wendungen freilich darf man neu nennen, doch sind sie damit noch nicht schön. Ich erwähne hier nur der sonderbaren Pauke, welche in den sonst schön klingenden Schluss S. 13:



gar unzart eingreift, indem sie den reinen Dreiklang zerstört mit stehenbleibendem *f*. Wenn dieses *f* als Septime erschiene, so wäre es noch erträglicher, als wie hier, wo es Grundton des Secundquartaccords*) geworden und nicht einmal aufgelöst ist; ein Missbrauch der Pauke, der aus einem Missverständniss Beethovens entstanden und jetzt leider weit verbreitet ist. Beethoven löset dergleichen quere Accorde z. B. in der *D-dur*- und *C-moll*-Symphonie allzeit richtig auf und weiss auch, dass die Pauke 16füssigen Ton hat, was viele Gegenwärtige vergessen haben.

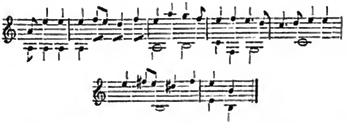
Der folgende Satz: louange à toi, le souverain des mondes etc. springt recht muthig an in scharfer Declamation

*) Auch die Uebersetzung ist gelungen. Unklar ist jedoch, warum zuweilen ungleiches Versmaass gebraucht ist, wie u. a. die 4½füssigen Jamben: „l'air morne immobile se plombe" im Deutschen zu 5füssigen geworden. Auch begreifen wir nicht, warum die französischen Worte: „ineffables accords de l'éternel silence", die zu Anfang und Schluss unverändert zu gleicher Musik vorkommen, im Deutschen verschiedenen Text haben.

*) Denn der Contrabass hat dasjenige *g*, das über diesem *f* liegt.

mit leichter Melodie in der vorhin angegebenen Rhythmisirung, ziemlich melodiös, doch schon im 16ten Tacte ausruhend auf einem Halt, um dann in ein leeres Unisono überzugehen, wo doch die Worte: sont pleines de ta majesté höchsten harmonischen Glanz und Fülle erlauben und gebieten. Die Caravane erscheint (S. 22–23 fg.) mit dem Instrumentalthema:

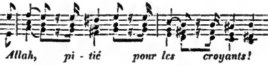
Bassa.



nicht übel angedeutet, obwohl man sich auch jeden andern Marsch als den der Cameele dabei vorstellen kann. Zu jenem Thema tritt nach den ersten 18 Tacten ein munterer Oboesatz, provocirend, prickelnder Natur; das Ganze wird mit allerlei Orchesterkünsten verstärkt, verwickelt, dunkler und heller ausgeführt, dann in canonischem Duett der Bässe und Geigen umgekehrt und erneut, nicht ohne Feinheit, doch in Verhältniss zu dem Gehalt des Satzes zu weit gesponnen. Die Singstimmen wiederholen das erste Thema in *Dur* zu den Worten: „Allons, trottons, cheminons, chantons, marchons gaiment et librement", was denn gar scharf französisch heraustritt und seinen Effect nicht verfehlen wird. Dieses Gemälde wird beschlossen durch eine sehr interessante Instrumentation, wo tiefe und hohe Geigen durcheinander wispern und flüstern, um das Herannahen des Samum, des Feuerwindes der Wüste, zu verkünden. Der harmonische Gang dieses langsam sinkenden ermattenden Tongemäldes S. 31 ist auffallend, dem deutschen Ohre quälerisch, zerreissend:

Ob diese gräuliche grosse Septime, 4 Tacte ausgespannt, in Paris gut klingt, weiss ich nicht, kann mich aber weder theoretisch noch praktisch überzeugen, dass in der schönen Kunst die Schönheit entbehrlich sei selbst im Schauerlichen. Vergleiche Don Juans Höllenfahrt und Phidias Gorgonenantlitz.

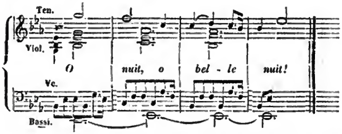
Mit vielfältigen verminderten Septimen und chromatischem Schwirren und Rauschen, dazu die Luft verdichtet durch blecherne und holzklingende Accorde, so zieht der Samum daher, mit Angst und Schrecken unisono begrüsst durch die Carawane. Alles dieses wirksam, schlagend, aber im vorhin angedeuteten Geiste: verständige Schreckbilder überhäuft, dem warmen Menschensange fremd, so weit dieser selbst hier noch möglich wäre. Von der scharfen pariser Declamationsweise gilt ein eigenthümliches Beispiel S. 36:



Das Schrecken zieht vorüber — ein düsteres resignirtes Sinnen und Besinnen — die Hoffnung blüht wieder auf; der süsse helle Dreiklang, langsam vom tiefen *E* durch schwellende Hörner emporgetragen, beruhigt wahrhaft und erquickt nach jenen Schrecknissen. Die Carawane bricht wieder auf; es wiederholen sich alle früheren Sätze.

Der zweite Theil giebt die Bilder und Träume der Nacht. Die Einleitung ist recht gut; träumerische Waldhörner sagen was bekannt und doch immer neu ist mit einfachen klaren Stimmen S. 55:

Bliebe es doch bei dieser einfachen Wahrheit! Wäre doch ein Hauch von innigem Menschenton in dem folgenden Gesange: „O nuit, o belle nuit! la fraicheur nous réjouit" S. 57:



Was sagt diese wankende Secundenschleiferei im dritten Tacte aus als Langeweile? Fashionable vielleicht, à la Puget-Romanze, aber doch immer wahrhaftige Langeweile, die keine Orchesterkünste aus der Welt schaffen, wo sie einmal im Blute sitzt, d. h. in dem zeugenden Urtröpflein der Melodie. Und da hilft kein Drucksen und Schluchzen, keine erbärmlich thuende sanftmüthige Fistulation des vortragenden primo nomo — man merkt's doch vor und hinter den Coulissen, wenn man recht zuhört.

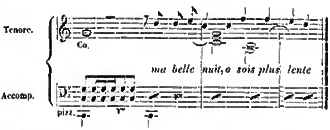
Die nun folgenden Rubriken des Programms: la fantasie arabe, la danse des almées, la liberté au désert, mögen dem Componisten als Grundrisse neuer Bilder vorgeschwebt haben, wenn er sie nur verkörpert hätte und wahrhaft reizend oder sinnvoll wieder erschaffen! Ich kann in den drei folgenden Sätzen nichts entdecken, was diese Ueberschriften mehr rechtfertigte als andere, z. B. coquetter Tanz, — Bolero, — fantastische Versuche, — von der Schönheit will ich aus Bescheidenheit nicht sprechen und lasse lieber die Töne reden:

Fantasie arabe? (p. 63.)

Danse des almées? (p. 69.)

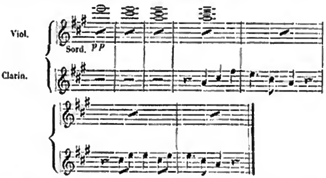
Diese Murkibässe gelten in Deutschland bei einigen unhöflichen Leuten auch für Rococo; der zweite Satz hat mehr Leben als der erste; es scheint eine Reminiscenz an südliche Volksmelodien durchzuklingen. Die Liberté au désert wird keinen von den palens habitans des cités (S. 74) einladen, ihren Comfort zu verlassen; es ist eine schreiende scheltende Declamation ohne allen Reiz mit vielem Unisono S. 74:

So geht es noch eine Weile fort bis zu der Reverie du soir S. 82:

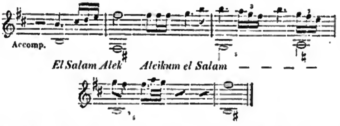


Ist das Melodie? Herr David glaubt's, denn er gefällt sich darin, diese neun Melodietöne in derselbigen Folge dreizehnmmal vorzuführen, bald Tenorsolo, bald Fagotti, dann Chor, dann Orchester, wo es dann an dem bekannten Rossinischen Crescendo nicht fehlt, auch nicht an dem unvermeidlichen obligaten Schluss-Unisono — — aber Melodie? Sancta Caecilia ignosce illis!

Der dritte Theil beginnt mit einem schönen Orchestereffect S. 91:



Dieses Thema arbeitet sich durch alle Bläser mit einigen Wandelungen zuletzt in den Bass hinein, während die Geigen forttremuliren und eine nach der andern die Sordinen ablegen: ein glückliches Gleichniss aufgehenden Morgenscheins. Dann tritt auf im Nationalcostüm der Wüsteupfaff, genannt Muezzim*), mit den bekannten türkischen Kräuselern und Kreiseln, und recitirt im reinsten (?) Arabisch, was von den pariser Damen mit neugierigstem Entzücken vernommen wird:



uns aber hyperspanisch vorkommt, auch wenn wir von dem krähenden Castratentenor absehen wollen. Höchst unerquicklich! Man freut sich, bald nachher alte Bekannte (des Verf.), nämlich die Cameele, wieder zum Aufbruch blasen zu hören und wahrhaftig nicht unmusikalischer als jene Muezzim. Dass übrigens diese Sätze wörtliche Wiederholungen der frühern sind, ist bereits früher bemerkt. Es würden durch bequeme Abkürzungen und Rückweisungen 24 Seiten der splendid gedruckten Partitur gespart sein, was dem Verleger noch mehr als dem Publikum zu Gute käme.

*) Im Singular: chant du muezzim? (S. 95). Nun, Herr David muss die arabische Flexion besser wissen als ich; sonst hielt ich's für den Plural.

Dies wäre der objective Bericht, so weit dieser in musikalischen Dingen möglich ist. Sollen wir über den Eindruck aufrichtig berichten und einige subjective Ergebnisse beifügen, so müssen wir leider gestehen, dass uns der innere Werth des Werkes sehr geringe scheint, selbst wenn wir alle nationale Fragen und Gelüste dabei aus dem Spiele lassen, wir, die wir an schöne hallende Töne gewöhnt sind unsterblichen Klanges — solche Töne, die an die Seele streifen und selbst im Verschweben ewige Bilder klingen. Was hilft mir alle Orchestergewandtheit, alles *crescendo crescendissimo*, alle niedlichen nippes und maiseries, alle vorübergehend gelungene Malerei*), alle überraschenden Effecte leis' und laut — und dazu hunderttausend Zeitungsberichte — wenn nun einmal der Stern und Kern des Lebens nicht leuchtet, die einfältige unsichtbar gewaltige Tochter des ersten Lichts, die grundgewaltige Melodie? Vielleicht belehren uns Andere anders. Nach unserm deutschen Sinn und Eigensinn haben wir dies Lebenströpflein zuerst gesucht und kaum zuletzt gefunden.

Und wenn etwa redliche Arbeit für diesen Mangel entschädigte? Wie es mit der harmonischen Erfindsamkeit unsers Componisten steht, ist schon einmal angedeutet. Ein paar canonische Versuche können uns nicht bange machen, als wär' es grausamer contrapunctischer Ernst damit; die beiden Beispiele S. 20 und 25 sind harmlos genug, ziemlich interessant in ihren hüpfenden neckischen Sprüngen, aber weder neu noch melodiös. Modernen Septimen-Unfug haben wir nicht viel wahrgenommen, doch war jenes oben angeführte Beispiel S. 31:

(*A-moll*) $\overset{\sharp}{A}$ $\overset{\flat}{A}$ $\overset{7}{F}$ $\overset{\flat 7}{F}$

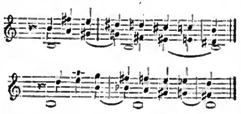
schrecklich und schmerzerregend. Ein paar Seiten später (S. 37) findet sich eine hübsche Dissonanz, wirksam angelegt und gelöst:

(*A-moll*) H $\overset{}{2}$ $\overset{4}{2}$ $\overset{6\;4}{\sharp 2}$ $\overset{5}{\sharp}$

Bei den Worten: „le ciel n'est plus, l'enfer nous presse“, während der Samum weht und chromatische Geigen zu tiefen orgelpunctischen Pauken und schwellenden Bläsern ertönen. Abscheulich hart dagegen klingt S. 44 T. 5 die Folge:

(*A-moll*) $\overset{5}{C}$ $\overset{5}{F}$ $\overset{5}{\overset{\natural}{H}}$ $\overset{\natural}{E}$

Zuweilen ist die Harmonie im Lesen unklar; um der guten Sitten und Ordnung willen möchten wir doch feierlichst bitten, die Orthographie nicht geringe zu achten, wie in den Beispielen S. 41 und 42:



wo in dem (jedesmaligen) zweiten Tacte die Septimenfolge nicht zu erkennen ist. Kleinere Orthographica, die irre führen könnten, sind: S. 25 ist es unbequem, dass neben den 2 tiefen Cors en Ut nicht besonders bemerkt ist: Cor

*) Da muss ich Hrn. Theodor Hagen freundlich bitten, mich nicht zu missverstehen. Er macht mich in der Allg. Musik-Ztg. 1848 No. 14 zu einem übermässigen Sachwalter der Tonmalerei, während ich dieselbe nur (mit Marx) gegen philosophischen Uebermuth und gelehrte Unwissenheit einmal in Schutz genommen habe (Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst (S. 177), ohne damit auszusagen, dass die Tonmalerei nur den Kern und Mittelpunkt der Musik ausmache. Sie ist berechtigt, aber nicht herrschend; so ungefähr könnte man ihre Bedeutung aussprechen.

1 et 2 en la, was nach langen Zwischensätzen zu sagen nicht überflüssig ist. Schlimmer ist die offenbare Unrichtigkeit S. 62, wo ausdrücklich gesagt wird: changez (les cors) en fa, während die folgende Zeile einen Tact später vorschreibt: Cors en Ut; danach ist das vorige zu berichtigen.

Alle diese Ausstellungen betreffen indess Zufälligkeiten, während die objective Schönheit, der Gehalt bei allen jenen Fehlern gar wohl bestehen könnte. Wir fühlen recht wohl die Unzulänglichkeit aller Worte und müssen am Ende rückkehren in den Anfang, nämlich die ursprüngliche Empfindung, die ihrer selbst Richterin ist und ihrer selbst gewiss. Es giebt gar keine Objectivität der Musik als die Schönheit der Melodie, die mit unsäglicher Kraft das Gemüth ergreift, den Hörer wider Willen belebt und erschüttert. Findet ihr sie hier, so schweige ich und bescheide mich des Urtheils. Findet ihr sie nicht, so scheint mein Zweifel an der französischen Musik einigermaassen gerechtfertigt.

Dr. Eduard Krüger.

Berlin.

Musikalische Revue.

Italienische Oper. Am 23. April „Zampa" von Herold. Es ist dies die letzte Novität, welche die Italiener in der gegenwärtigen Saison auf das Repertoir bringen. Als französische Composition bietet das Werk eben so wie früher „Fra Diavolo" den schönen Stimmen der Oper nicht so viel Gelegenheit, ihre Mittel zu entfalten, wie die Klänge aus der Heimath. Dessenungeachtet machte die Aufführung viel Glück, weil die Rollen angemessen besetzt waren und die lebendige Handlung für die nicht italienische Cantilene in vollem Maasse entschädigte. Sgr. Pardini sang den Zampa mit Leben und zeigte sich zugleich als einsichtsvollen Darsteller, was besondere Anerkennung verdient, da er die Rolle zum ersten Male spielte. Sgra. Fodor brauchen wir nur zu nennen, um die Wirkung zu bezeichnen, welche sie als Camilla hervorbrachte. Dasselbe gilt von Sgr. Labocetta. Dandolo (Sgr. Catalano) ist zu wenig Sänger, aber als der furchtsame Feigling an der Seite seines Herrn schon zu dulden. Ganz hübsch waren die beiden Rollen des Daniel und der Rita durch Sgr. Pons und Sgra. Dogliotti besetzt, so dass die Darstellung im Ganzen sich eines lebhaften Beifalls erfreute, den sie auch verdiente.

Am 23. v. M. vereinigte im **Königl. Opernhause** sich das erste Gastauftreten der berühmten Tänzerin Fanny Elsler mit einem kleinen musikalischen Zwischenact, aus dem wir das Spiel des bereits in andern Blättern vielfach erwähnten Violin-Virtuosen Hrn. v. Kontski hervorzuheben haben. Er trug Variationen über Donizetti'sche Themen und den Carneval von Venedig vor. Hr. v. Kontski ist der künstlichste Künstler, den wir jemals gehört haben. Er hat eine überaus sichere Bogenführung, wenn auch ungewöhnlich dünnen Ton. Die Intonation ist aber überall, selbst in der Lösung schwierigster Aufgaben, rein und correct. Er weiss mit den unglaublichsten Kunststücken zu spielen und zu tändeln, als ob gar nichts dahinter steckte. Seine äussere kokette von übermässigem Selbstvertrauen getragene Erscheinung unterstützt, wenigstens für ihn die Wirkungen des Spiels, wenn auch der kunstsinnige Zuhörer bald herausfindet, worum es dem Künstler zu thun ist. Einen noch höhern Grad erreicht dieser Charlatanismus, wenn Hr. v. Kontski mit zwei Saiten, der *G*-Saite und Quinte erscheint und auf diesen alle Capricen zu Wege bringt, die wir bei Paganini gehört und nicht gehört haben. Da dient sein Instrument dazu, die süsseste Katzenmusik, an welcher nur die starke Kesselbesetzung fehlt, dem Zuhörer vorzuführen. Vögelgezwitscher und Frühlingsseufzer von Katzen dringen an unser Ohr und wir fühlen lebhaft die Emancipation der Musik. Ob Hr. v. Kontski auch im Stande sein mag, eine tief empfundene Melodie auf seiner Geige zu singen, darüber müssen wir weitere Belege abwarten. Diesmal trat er nur auf, um seine Kunst bei passendster Gelegenheit einem überfüllten Hause von Zuhörern zu zeigen. Er erndtete, wie sich leicht denken lässt, stürmischen Beifall. Doch leugnen wir nicht, dass wir lieber das auf dem Theaterprogramm angesetzte Spiel des Concertmeisters Ries gehört haben würden, der in ächt künstlerischer Gesinnung dem durchreisenden Virtuosen seinen Platz einräumte. Ueber den Gesang des Hrn. v. Osten, der die Schlummerarie aus der Stummen vortrug, haben wir schon früher unsere Meinung ausgesprochen.

Am 25sten hatte Hr. Wieprecht im **Kroll'schen Saale** ein grosses Vocal- und Instrumental-Concert veranstaltet, in welchem er den Orchesterverein Euterpe wahrscheinlich zum letzten Male in dieser Saison dem Publikum vorführte. Es kamen einzelne Compositionen zum Vortrag, die wir bereits früher gehört und auch schon beurtheilt haben. So das Concert für Piano und Orchester von Weber, gespielt von Hrn. Löschhorn, wobei nur zu bemerken, dass der sehr günstige Eindruck, welchen die Ausführung in einem engern Raume machte, in dem grossen Saale geschwächt erschien. Der wunderschöne Marsch z. B. kam im Pianoforte zu gar keiner Geltung. Frl. Dümmler sang „Ah perfido" von Beethoven und die Gnadenarie von Meyerbeer recht anerkennenswerth. Hr. Grünwald spielte ein brillantes, auf die schönsten Effecte berechnetes Concertino von Beriot so tüchtig, als wir es von diesem Virtuosen gewohnt sind. Hr. J. Stahlknecht sein bereits ebenfalls vorgetragenes Adagio und Rondo für Violoncell. Den dritten Theil bildete Beethoven's *A-dur*-Symphonie, welche der Verein auch schon zur Aufführung gebracht hat. Von neuen Compositionen sind zwei grössere Arbeiten jüngerer Tonkünstler zu erwähnen, die die beiden ersten Theile des Concerts einleiteten. Zuerst eine Ouverture zum Trauerspiel „Othello" von Reinthaler. Die Composition hat im Ganzen einen geschickten Bau und ist namentlich in der Instrumentation recht fliessend gehalten. Auch entspricht sie der Idee des Dramas, so weit die Schöpferkraft des Componisten sich überhaupt derselben genähert hat. Nur wünschten wir das melodische Element breiter angelegt und als wesentliche Grundlage für die Ausführung. Die zweite Composition war eine Symphonie von H. Wohlers, die erste, welche wir von dem jungen talentvollen Componisten kennen lernen. Was wir an dem Ganzen des Werkes auszusetzen haben, ist die mangelhafte Ausprägung eines bestimmten Grundtons. Wir meinen, dass der Symphonie ein eigentlicher Charakter fehle. Der Componist ergeht sich zu sehr in gesanglichen Wendungen, die sich meist recht hübsch anhören, geschickt verschlingen und insofern in den Geist hineinschlagen, den Spohr seinen Instrumentalschöpfungen giebt, wenn auch mit einem grössern und ursprünglichern Talent für diese Richtung. Die Arbeit verspricht ihrem Verfasser eine Zukunft, die er sich jedoch durch fleissiges Studium der Klassiker und durch eine bestimmtere Ausprägung seiner individuellen Kraft erst bereiten muss. Namentlich wird sich dann das Charactervolle noch mehr herauskehren. Im ersten Satze, ganz besonders aber im Scherzo trat dies schon recht glücklich hervor, wenn auch nicht ohne fühlbare Anknüpfung an vorhandene Vorbilder. Es spricht sich in der Composition, wie wir schon in andern Arbeiten anerkannt haben, ein hübsches Talent aus, das sich jedenfalls herausarbeiten wird, wenn es ihm (und dies ist mit der Zeit erst möglich), gelingt, die musikalischen Gedanken mehr zu koncentriren, die Form schärfer im Auge zu halten und so sich den richtigen Spielraum für die melodische Grundlage zu schaffen.

Dr. L.

Sonntag den 29. April. Nach einer langen Unterbrechung, hervorgerufen durch die Krankheit des Hrn. Krause, „das Thal von Andorra" zum drittenmal. Ungeachtet des schönsten Frühlingswetters und der Bewegung in der Stadt, die viele Theaterbesucher abhielt, war das Haus gut besetzt. Die Abkürzungen haben einen wohlthätigen Einfluss auf den Eindruck des Ganzen geübt und der Beifall war ein noch lebhafterer als bei den beiden vorherigen Aufführungen. Neu war die Besetzung des Jacques durch Hrn. Ziesche, der die Rolle in ausserordentlich kurzer Zeit erlernt hatte; nur ein so gewiegter Künstler wie Hr. Ziesche war im Stande, unter den obwaltenden Verhältnissen, welche ihm nicht einmal eine vollständige Theaterprobe vergönnt hatten, das Auftreten zu wagen und das Wagniss mit Auszeichnung zu Ende zu führen. Trotz der vielen böswilligen Anfeindungen*), welche dieses Werk erfahren, hat diese dritte Vorstellung desselben nur die Meinung in uns befestigen können, dass sich der innere Kern der Oper die Geltung erringen wird, welche eine zum Theil wenigstens frivole Kritik ihr so gerne geraubt hätte. Wir sind weit entfernt, behaupten zu wollen, die Composition sei unmittelbar aus dem sprudelnden Brunnen der höchsten Genialität geschöpft; wir wissen recht gut, wie spärlich der castalische Quell unsern heutigen Componisten, Dichtern und Künstlern überhaupt zufliesst, wir stellen nicht in Abrede, dass vieles in der Oper nicht ursprünglicher Erguss höchster Begeisterung, dass manches in derselben mehr musikalische Phrase als Melodie, dass die Composition vielfach gemacht ist; aber sie ist mit Verstand, mit Geschick, mit Anstand und Grazie gemacht und hätte deshalb wohl mit Recht beanspruchen dürfen, dass dieselben Vorzüge über sie zu Gericht gesessen und nicht manche unserer Kritiker sie sich zum Gegenstande eines Ringelrennens auserseben hätten, in welchem die Malice mit dem Unverstand um den Preis turnirten. *d. R.*

Am 29. hatte Hr. Kapellmeister Taubert vor einem grossen Kreise privatim eingeladener Zuhörer im Opernhaussaale die Aufführung der Medea des Eurypides mit der vor mehreren Jahren von ihm componirten und hier bereits auf der Bühne mehrmals gegebenen Musik veranstaltet. Die Königl. Kapelle und die weiblichen Mitglieder des Sternschen Vereins (für die Soli Frl. Tuczeck) führten den musikalischen Theil, und Fr. Crelinger und einige andere Mitglieder des Königl. Schauspiels den deklamatorischen Theil aus. Es war ein Concert wie es sein muss und wie es wenige giebt. Ein Werk, ein Eindruck, ein Gefühl, mit dem man den Saal verliess. Die Tragödie gehört freilich auf die Bühne. Wo sie sich aber zu so idealer Haltung erhebt, in so plastische Form gegossen ist, da lässt sich die Concertaufführung nicht nur rechtfertigen, sondern sogar empfehlen. Tauberts Musik, sowohl das Melodrama wie die Chöre, versenkt sich in den Geist der Anschauung, welcher das Gedicht geschaffen hat. Wir möchten sagen: der Componist hat die richtige Atmosphäre aufgefunden, welche er mit seinen Tönen tränkt, wenn wir auch mit dem Ausdruck einzelner Momente nicht einverstanden sind. In so fern, also in Bezug auf das Ganze, giebt uns — diese Ansicht sprachen wir vor mehreren Jahren an einem andern Orte aus — Tauberts Composition mehr und Richtigeres als Mendelssohns Antigone, deren Musik diesen Boden nicht aufgefunden und vielmehr die plastische Grundlage mit romantischen Farben ausstattet. So viel an dieser Stelle. Das Concert soll uns Veranlassung sein, Tauberts Musik und ihre Stellung zur antiken Kunst in einem leitenden Artikel ausführlicher zu beleuchten. Doch müssen wir noch erwähnen, dass Fr. Crelinger mit ihrem unvergleichlichen Talent uns eine Medea zeichnete, die sich Eurypides selbst nicht besser hätte wählen können. Sie ist nach unserer innigsten Ueberzeugung der einzige Stern, welcher an dem Himmel der Berliner darstellenden Kunst in vollem Glanze strahlt. *Dr. L.*

*) In Breslau z. B. wurden die leichtfertigsten Berliner Recensionen in eigends veranstalteten Abdrücken vor der ersten Vorstellung den Theatergängern von gemietheten Jungen gewaltsam aufgezwungen, hiesiger Vorgänge nicht zu gedenken.

Correspondenz.

Frankfurt a. M.

Museum. In der Saison vom Oct. 1848 bis März 1849.

Die neue Aera unsers Museums, dessen Wahlspruch: „Das Schöne zum Guten" ist, begann unter der Leitung Franz Messer's, dem gleichzeitigen Director des hiesigen Cäcilien- und des Dilettanten-Instrumental-Vereins. In wie fern Hr. Messer Geschmack besitzt, mag die unten angeführte und tabellarisch geordnete Revue aller derjenigen Tonstücke bethätigen, welche in den zehn Museen dieser Saison aufgeführt worden sind. Diejenigen Leser, welche es interessirt, die Gründung, die Geschichte und Schicksale des Frankfurter Museums kennen zu lernen, verweisen wir auf ein Schriftchen von A. Clemens (Dr. med. und Mitvorstand des Instituts), das im Jahre 1837 im Verlage von Franz Varrentrapp in Frankfurt erschienen ist und wovon sich ein Excerpt in den Nummern 5 und 6 der Frankfurter gemeinnützigen Chronik (jetzt der Freistädter) des 8. Jahrg. vom Monat März 1848 befindet. Für das grössere Publikum aber, und um unserer Revue doch eine Unterlage zu geben, mögen folgende kurzgefasste Vorerinnerungen gelten.

Das Frankfurter Museum, dessen ursprüngliche Tendenz war, einen Vereinigungspunkt für Gelehrte und Künstler, einen Mittelpunkt geistiger Berührung zu bilden, wurde im Jahre 1807 gegründet und zerfiel in folgende Klassen: Die 1ste Klasse begriff die Gelehrten, welche auserseben waren, belehrende, unterhaltende und populäre Vorträge zu halten. Die 2te Klasse war der zeichnenden und bildenden Kunst gewidmet, die 3te erkor sich die zauberische Göttin der Tonkunst und die 4te bildete die der Kunstfreunde und sollte einen höhern Beitrag als die drei erstern erstatten, dem werdenden Institute vorzüglich die nöthigen pecuniären Mittel verschaffen.

Sehr interessant ist in Clemens Brochure die Aufzählung aller der Namen von Männern, welche dem Museum ihre Kräfte gewidmet haben und worunter Carl von Dalberg (Fürst Primas) sich besonders dadurch auszeichnete, dass er die Kunstschätze der aufgehobenen Klöster diesem Institute zufliessen liess und Männern wie Jean Paul und Zacharias Werner Ehrensolde bestimmte, um sie zur Theilnahme an seinem Schützling aufzumuntern. Jener oben ausgesprochenen ursprünglichen Idee wurde auch lange nachgelebt, bis durch veränderte Ansichten, Verhältnisse und Localität das Museum in neuerer Zeit fast ausschliesslich zum Concert geworden ist, denn die rhetorischen oder declamatorischen Vorträge tauchen nur zufällig und dürftig auf, zwischen den brausenden Wogen der Symphonie oder aus dem glatten See des Liedes. Sie bilden jetzt nur noch Ruhepunkte, wo sie früher Hauptsache waren. Aus diesem Grunde gaben Spötter dem Museum wohl auch den Namen Musiceum.

Nach Guhr's Tode (am 22. Juli v. J.) und nach langer Schwebe zwischen Sein und Nichtsein, denn der letzte Lebensfunke des Museums war bereits im Verglimmen, wurde Herrn Messer die Leitung desselben übertragen. Jedenfalls hat das Frankfurter Museum durch jene glücklich überstandene Krise, von Neuem die Augen der Gebildeten auf sich gezogen und wir begrüssen dasselbe nun in grösserem Flor als je.

Hatte Guhr sich nicht ängstlich an einen festen Plan gehal-

ten und seine Musikstücke mehr nach momentanen Eingebungen gewählt, waren die Schönheiten, die er oft wie Blitze in das lockere Repertoir schleuderte, mehr zufällig, so tischt uns Messer dagegen die Gerichte Euterpens mit sorgfältiger Wahl auf. Freilich sind die Sänger nicht immer damit zufrieden, weil sie dieser Einheit oft ihre Paradestücke aufopfern müssen, aber Messer lässt nicht nach und zankt sich lieber mit ihnen herum. Am Ende bleibt er doch Sieger. Die Folge davon ist freilich, dass das Museum an Credit gewinnt, dass die Räume (der grosse Weidenbuschsaal) und die Cassa gefüllt werden, und das jetzt sehr gewählte Auditorium stets befriedigt und oft entzückt nach Hause geht.

Was die executiven Bestandtheile des Museums betrifft, so bestehen dieselben aus dem Frankfurter Theater-Orchester und den Sängern der Opern, wozu aber jetzt durch Messer's Einfluss die Mitglieder des Cäcilien-Vereins gezogen werden, welche Wechselwirkung zwischen Kunst und Dilettantismus der Anstalt ein weit ausgedehnteres Interesse verleiht.

Wenden wir uns nun zu unserer Revue selbst, worin unbefangene Beurtheiler nur vielleicht etwas zu viel Partei für Felix Mendelssohn erblicken mögen, welcher bekanntlich Messer's Lehrer war. Ist diese Pietät auch lobenswerth, so hindert sie uns doch auch wieder mit der Bekanntschaft mancher anderer beachtungswerther Novitäten, und dies scheint uns ein eben so grosses Versehen, als wenn uns Messer's Vorgänger Jahr aus Jahr ein fast immer nur die Beethoven'schen Symphonien vorführte, welche alle Zuhörer schon auswendig wussten und wobei unser Orchester wohl seine ganze Begeisterung zusammenhalten musste, um am Ende nicht in eine gewisse Pomade zu verfallen. Doch nun zur Sache:

1) Symphonien. Von Beethoven: die Eroica; *Es-dur; A-dur*; *C-moll*; *B-dur*; *F-dur* und die Pastorale. Von Felix Mendelssohn: *A-moll*. Von Mozart: *Es-dur* und *G-moll*. Von Franz Schubert: *C-dur*.

2) Ouverturen. Von Maria Weber: Euryanthe. Von Beethoven: in *C* Op. 124. (selbstständige Fest-Ouverture im fugirten Styl), wurde später wiederholt. Von Felix Mendelssohn: zum Mährchen von der schönen Melusine und Fingalshöhle. Von Cherubini: Medea; zu den Abencerragen und Faniska. Von Nils Gade: Im Hochland. Von Louis Schindelmeisser: zu Uriel Akosta.

3) Concert-Vorträge. *a)* Violine: Concerte von de Beriot und Mendelssohn; Variationen von Maiseder (Heinrich Wolff); Gesangscene von Spohr — 8tes Concert — (Eliason); das Tremolo von de Beriot und den Carneval von Venedig (Wilhelmine Neruda). *b)* Piano: Concert f. Piano, Violine und Cello von Beethoven (die Hrn. Schoch, Mohr und Siedentopf); Concert von Mendelssohn *G-moll* (Hr. Schoch); zweites Concert von Mendelssohn (Hr. Lutz); Concertino von Charles Voss (Amalie Neruda) *c)* Violoncello: Concert von Bernh. Romberg (Hrn. Elsner jun.) und eine Barcarola — von wem war nicht angedeutet — (Victor Neruda). Zusammen spielten die drei Geschwister Neruda: les Arpèges von Vieuxtemps. *d)* Clarinette: Concerto von Carl Röhrig und von Spohr (Hr. Mebner).

4) Chöre und mehrstimmige Gesänge. Introduction aus der Oper „Elisa" von Cherubini. für Bariton und Männerchor (Hr. André und Mitglieder des Cäcilien-Vereins); Chöre der Priesterinnen aus „Iphigenia in Tauris" von Gluck (von Damen aus dem Cäcilien-Verein); Meeresstille und glückliche Fahrt (Ged. von Göthe) comp. von Beethoven und vierstimmige Lieder (f. Sopran, Alt, Tenor u. Bass) von Ferd. Hiller (von Mitgliedern des Cäcilien-Vereins); Terzett aus der Oper „Zaide" von Mozart (Mad. Anschütz und die Hrn. Hecht und Stigelli); Chöre aus der Schöpfung von Haydn (von Mitgl. des Cäcilien-Vereins); Doppelchöre f. Männerstimmen aus „Oedipus" von Mendelssohn (ebenfalls von Mitgl. des Cäcilien-Vereins).

5) Arien. Aus „Idomeneo", „Iphigenia in Tauris" und „Euryanthe": Glöcklein im Thale (Mad. Capitain-Anschütz); „*Lascia chio pianga*" von Händel und Ave Maria von Cherubini (Frl. v. Rupplin); Preghiera f. Tenor, comp. im Jahre 1667 von Alessandro Stradella (Hr. Stigelli); Rec. und Arien aus der Schöpfung und Cantate von Mozart: „die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt" (Hr. Caspari).

6) Lieder und Gesänge. Deren Dichter und Titel alle zu benennen wäre zu weitläufig. Wir begnügen uns daher nur, ihre Componisten und Sänger zu citiren. Componisten: Schumann, Mendelssohn, Lindblad, Fel. David, Hauptmann, Vincenz Lachner, Carl Löwe, Franz Schubert, Beethoven, Marschner und Franz Messer. Von Mozart — keines. Sängerinnen: Mad. Capitain-Anschütz und Frl. v. Rupplin. Sänger: die Hrn. Hecht und Stigelli. Dass von manchen oben genannten Componisten oft mehrere Lieder vorgetragen wurden, bedarf wohl keiner Erwähnung.

7) Rhetorische Vorträge. Scenen aus Shakespeare und die letzten Worte des Pfarrers zu Drottning auf Seeland, von Schelling (Hr. Breuer, Mitgl. des hiesigen Schauspiels); Scenen aus Nathan von Lessing und Musikalische Leiden des Kapellmeisters Joh. Kreisler, aus Hoffmann's Phantasiestücken (Hr. Dr. Knispel).

C. G.

Nachrichten.

Berlin. Der König der Niederlande hat dem Musikdirector Franz Commer das Ritterkreuz des Niederländischen Löwen-Ordens verliehen.

— Anwesend war hier Hr. Dr. Härtel auf seiner Rückreise von Paris, wo er den ausserordentlichen Erfolgen des „Propheten" beigewohnt. „Der Prophet" wird für Deutschland im Verlage der Herren Breitkopf & Härtel erscheinen.

— Wir erfahren über den Sänger Wachtel in Hamburg folgende nähern Details. Der Vater war Fuhrmann und namentlich besorgte derselbe das Droschkenfuhrwesen in Hamburg. Obgleich zum Kutscher bestimmt, genoss er einen guten Unterricht und spricht französisch und englisch. Dessenungeachtet musste er die Droschke fahren und kam von dieser auf die Bühne. Herr Wachtel besitzt eine schöne Stimme und entschiedenen Beruf zum Künstler, er bedarf nur einer guten Ausbildung. Wenn er in seiner jetzigen eleganten Toilette die Droschkenhalteplätze passirt, so grüssen ihn seine ehemaligen Collegen ehrerbietig und freundlich, denn sie sind stolz auf seine künstlerischen Erfolge.

— Der Tenorist Kraus ist auf's Neue hier engagirt.

Breslau. Am 24. April fand hier die erste Aufführung des mit grosser Spannung erwarteten „Thal von Andorra" statt. Das Haus war bis auf den letzten Platz gefüllt und der entschiedenste Beifall begleitete die Oper von Nummer zu Nummer und fand zum Schluss des 2ten Acts seinen Culminationspunkt. Mit grosser Liebe war die Oper einstudirt und Darsteller sowohl als Orchester trugen das Ihrige zum Gelingen des Ganzen bei.

— Als eine schöne Zugabe, gleichsam als höhere Potenz der Kunst in Albini's „Kunst und Natur" spielte der Herr Concertmeister Rudersdorf vor Beginn und zu Ende des Stückes. Der Herr Concertmeister, hier in den Kreisen der Kunstwelt durch seine früheren Quartettvorträge vortheilhaft bekannt, bewährte sich auch heute als ein Künstler, der mit seltener Virtuosität sein Instrument beherrscht. Der Vortrag des dritten Concerts für die Violine von Beriot, eine der grössesten Compositionen in diesem

Genre, zeigte eben so sehr den grossen Meister, was grossen Ton, gewandte Bogenführung und leichte Ueberwindung der nicht gewöhnlichen Schwierigkeiten anbetrifft, wie den feinen und gebildeten Geschmack im Ausdrucke dieser eleganten Spielart. Zum Schluss als besondere Concession der hier vom Publikum dafür gefassten Vorliebe spielte Hr. Ruderadorf den Carneval von Venedig, mit einer grossen Anzahl Variationen Ernst'scher und eigener Erfindung und gab in diesen burlesken Capricen den vollen Beweis, dass er auch mit all den seiltanzenden und halsbrechenden Schwierigkeiten der modernen Schule aufs Engste vertraut sei und sie ganz in ihrer eigenthümlichen Weise vorzuführen verstehe. Das Publikum spendete dem Künstler den reichsten Beifall und lohnte nach jedem Vortrage durch Hervorruf. *S. Z.*

Cöln. Formes, dem überall, wo er gastirte, in Hamburg, Dresden, Bremen, Leipzig, Braunschweig und bei uns die glänzendste Aufnahme zu Theil wurde, wird, bevor er zur Röderschen deutschen Operngesellschaft nach London geht, hier wiederholt auftreten.

Erfurt. Vom Musikverein wurde abermals „Antigone" aufgeführt. Die Koburg'sche Hofschauspielerin Mügge und der Sänger Ackermann wirkten darin mit.

Hamburg. Hr. d'alle Aste hat uns verlassen, einem Gastspiel-Engagement in Dresden Folge leistend. Leider werden wir diesen tüchtigen Sänger verlieren. Frl. Taborski vom Hannoverschen Hoftheater trat mit Beifall im „Liebestrank" auf; ihr würdig zur Seite stand Hr. Buss als Dulcamara.

Dresden. Die Stelle des abgegangenen Musikdirector Aug. Röckel ist dem Concertmeister Franz Schubert übertragen worden.

Leipzig. Hr. Kapellmeister Albert Lortzing ist aus Wien hier angekommen und wird dem Publikum in der nächsten Zeit seine neueste Oper: „Rolands Knappen" vorführen. Wir freuen uns, den wackern Künstler, den Componisten des „Czaar und Zimmermann" wieder einmal in Leipzig zu sehen, wo er lange Jahre heimisch war, wo einst sein darstellendes, später sein schöpferisches Talent stets so zahlreiche Freunde und Verehrer fand, denen er und sein neues Werk auch jetzt willkommen sein wird.

Wien. Rudolph Willmers giebt mit grösstem Erfolge hier Concerte, ungeachtet der bedrohlichen Aussichten. Seine Pampa di Festa, Reminiscences d'Ernani, Campanella und Un jour d'été en Norvége werden stets von ausserordentlichstem Beifall begleitet.

— Die Signale berichten, dass der Director Pokorny von Radetzky nach Mailand berufen worden ist, um dort ein deutsches Schauspiel zu organisiren; im Gefolge dieses Universalgenies befindet sich der Baron Klesheim, der die Mailänder durch Vorlesungen im Felde der altösterreichischen Gemüthlichkeit an das Haus Habsburg zu fesseln denkt.

Lemberg. Die hiesigen Offiziere haben dem Baritonisten Wack für den Vortrag eines in „Martha" eingelegten patriotischen Liedes einen Brillantring, 200 Gulden an Werth, verehrt. *T. H.*

Paris. Drei Wiederholungen haben den unbeschreiblichen Erfolg des „Propheten" jetzt für immer befestigt. Bei jeder folgenden Vorstellung hat sich mit der wachsenden Sicherheit auch die Meisterschaft der Darsteller immer vollkommener bewährt. Der Präsident der Republik, umgeben von einem glänzenden Generalstabe, war bei der ersten Vorstellung des Propheten zugegen. Das Publikum war das glänzendste, was sich nur denken lässt. M. Ney de la Moskowa, dessen feiner Kunstgeschmack sprichwörtlich ist, war besonders zu dieser Vorstellung eingeladen und begleitete den Präsidenten.

— Das von Jenny Lind in Exeter-Hall zum Besten der Königl. Musikgesellschaft und mehrerer ähnlicher Vereine veranstaltete Concert hat die Summe von 1500 Pf. Sterl. (37,000 Fr.) eingebracht.

— Der junge Pianist Blumenthal, der von London nach Edinburg gereist war, hat dort ein glänzendes Abschieds-Concert gegeben, worin er ganz allein spielte und dreizehn verschiedene Compositionen, darunter mehrere von ihm selbst, vorgetragen hat.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

In unserm Verlage ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Schatz des evangelischen Kirchengesangs im ersten Jahrhundert der Reformation.

Herausgegeben unter Mitwirkung Mehrer von

G. Freiherrn v. Tucher.

Erster Theil: Liederbuch. Preis 3 Thlr.
Zweiter Theil: Melodienbuch. Preis 4 Thlr. 15 Ngr.

Leipzig, April 1849. **Breitkopf & Härtel.**

Im Verlage der Unterzeichneten wird nächstens mit Eigenthumsrecht erscheinen:

DER PROPHET.

Große Oper in 4 Aufzügen,

Musik von

G. Meyerbeer.

Vollständiger Klavierauszug, einzelne Stücke und alle üblichen Arrangements.

Leipzig, 20. April 1849. **Breitkopf & Härtel.**

Sämmtlich zu beziehen durch **Bote & Bock** in Berlin, Breslau u. Stettin.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock** (G. Bock, Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8. Stettin, Schulzenstr. No. 340.

Druck von J. Petsch in Berlin

Dritter Jahrgang № 19. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. **9. Mai 1849.**

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerst. 8, Stettin, Schulzenst. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Kritik und Humanität. — Recensionen (Compositionen für Pianoforte). — Berlin (Musikalische Revue). — Correspondenz (Wiener Briefe). — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Kritik und Humanität.

Von *Dr. O. Lange.*

Die Kritik ist ein Feld der Musikwissenschaft, das zu jeder Zeit Stoff zum Nachdenken und zur Bearbeitnng darbietet. Ueber Kritik kann nicht genug geschrieben werden, sie selbst nicht genug thätig sein, weil sie immer Schritt halten muss mit der lebendigen Entwickelung der Kunst. Ihr Terrain ist aber eben deshalb so umfassend, weil Subjectivität und individuelle Anschauung des Kritikers mit dem objectiven Gehalt des Kunstgegenstandes oft in Kampf gerathen und das bewegendo Moment in ihr als Wissenschaft darin besteht, diese Gegensätze zu vermitteln und aufzulösen. Hierin wenigstens hat der wahre Kritiker seine Aufgabe zu suchen. Wie es aber nie zu einer solchen richtigen Vermittelung kommt, die Kunst in ihren Productionen nie zur Ruhe gelangt, so wird in der Kritik auch stets entweder das subjective oder das objective Element der Anschauung vorherrschen. Das hätte nichts zu sagen, wenn die Subjectivität überall rein und ungetrübt erschiene, wenn sie nicht oft einen bittern und widerwärtigen Beigeschmack zufälliger Einflüsse an sich trüge. Wir haben darüber schon im ersten Jahrgange (S. 289) dieser Blätter gesprochen und die verschiedenen Seiten eines falschen Kriticismus beleuchtet. Immer aber nimmt, weil mit veränderten Zeiteinflüssen dio Stellung des Kritikers sich leicht ändert, dieser Gegenstand auch neue Gestalt und Färbung an, so dass darauf zurückzukommen nicht nur wichtig, sondern auch nothwendig ist. Noch mehr: die Kritik ist gerade dasjenige Gebiet der Kunstwissenschaft, welches den umfassendsten Stoff zu leitenden Artikeln darbietet. Denn dieser Theil einer Zeitschrift soll immer anknüpfen an die vorhandenen Erscheinungen des Kunstlebens; aus ihnen soll das Material zu allgemeinern Ansichten und Grundsätzen entlehnt werden. Und so beleuchten wir denn in den folgenden Zeilen die Kritik abermals von ihrer subjectiven Seite und nehmen dazu Veranlassung nicht aus ihrem wahren Wesen und Begriff, vielmehr aus ihrer zufälligen Form in der Gegenwart.

Es unterliegt koinem Zweifel, dass dio freie und damit auch willkührliche und unfreie Bewegung in dem politischen Leben der heutigen Zeit einen nachhaltigen Einfluss auf die besondern Erscheinungen in der Literatur ausübt. So lange wir noch in einem solchen Entwickelungsprocess begriffen sind, wird das fortdauern, und wir werden die krassesten, widerwärtigsten Kunsturtheile namentlich in der Tageskritik erleben. Die Volkssouverainiät wird sich auch auf diesem Gebiete Bahn brechen; jeder Narr wird sich in seinem Urtheile für berechtigt halten; jede Halbheit, Kenntniss- und Grundsatzlosigkeit, besonders wenn sie mit dem eitlen Flitter sogenannter Geistreichheit angethan ist, wird eine gewisse Geltung erlangen und vor Allem wird die leicht verständliche, populäre Gemeinheit bei dor Masse Interesse erregen. Der Kunst und den Künstlern steht in dieser Beziehung eino sehr traurige Zukunft bevor. Denn jo mehr Zeitschriften erscheinen, jo mehr die Journalistik als Handelsartikel auf den Markt des Lebens tritt, desto mehr wird als natürliche Reaction die Theilnahme für dio allgemein menschlichen Interessen der Bildung und Entwickelung Platz gewinnen und Zeitschriften werden sich immer nur halten, wenn sie ihre Spalten nach dieser Seite hin anziehend auszustatten vermögen. Zu diesen allgemeinen Interessen gehören auch die der Kunst. Wir sehen es an den amerikanischen, englischen und französischen Zeitungen. Interessante Feuilletons sichern ihnen ihre Dauer.

Die Politik findet man überall, in den Volksversammlungen, auf der öffentlichen Rednerbühne, in den Wirthshäusern, auf der Strasse, in jedem Blatte, an jeder Strassenecke. Wozu da noch lesen? Aber ein interessantes Lebensbild, ein Kunstwerk, ein Roman, eine geistreiche Kritik über eine Oper, ein Drama, das fesselt, das und darüber möchte man gern lesen. Sehen wir auf unsere Berliner neuen politischen Zeitungen, die sich Anfangs so gern rein, jungfräulich-politisch und ganz fern von den profanen Kunstereignissen halten wollten: ihre politische Jungfräulichkeit fängt an zu altern, und nun greifen sie nach einem rettenden Lebensanker aus dem Leben, dem innern Menschenleben nämlich. Da giebt es eben so hübsche Klatschgeschichten, Kannegiessereien und vor Allem Concert- und Theaterartikel wie anderswo. Damit es nun aber doch etwas Neues sei, wird mit sogenannter Geistreichheit ein ehrenwerther Künstler zu Tode gegeisselt, ein achtbares Institut mit Schmutz beworfen, ein mit Fleiss und Talent gefertigtes Kunstwerk in den Staub getreten. Das ist aber noch lange nicht genug. In solchem Treiben kann man es viel weiter bringen. Da müsst ihr Herren Kritiker nach Paris, Boston und New-York gehen. Jedes Concert wird euch da doppelt und dreifach bezahlt. Das geht so zu: Heute schreibt ihr eine Kritik für diesen und gegen jenen, morgen über dasselbe Concert für jenen und gegen diesen Künstler. Seht, das ist in freien Ländern Alles möglich, und jeder Mensch will und muss ja leben.*) Es liesse sich hierüber noch Manches sagen; doch ist der Gesichtspunkt, von dem aus wir obige Aufschrift beleuchten wollen, zur Genüge angedeutet. Er führt mit Nothwendigkeit auf ein Princip in der Kritik, das in der Humanität wurzelt.

Es giebt noch andere Erscheinungen in dem kritischen Musikleben, die als eine Errungenschaft der neuesten Zeit anzusehen, oder durch diese wenigstens zur vollen Reife gekommen sind. Die Verirrungen auf dem staatlichen Gebiete beruhen nämlich entweder auf einer sittenlosen Lebenstendenz, und wenn sie dann von ihrem heimischen Boden sich entfernen und in andere Lebenszweige eingreifen, so sieht man — um von der musikalischen Kritik zu reden — solche Zeichen, wie sie oben angeführt wurden. Nicht als ob ein derartiges Treiben nicht auch ohne politische Revolutionen möglich wäre (vgl. Jahrg. I. S. 290), allein Revolutionen kehren den ganzen Menschen nach aussen und bringen daher auch alle Auswüchse an's helle Tageslicht. Oder die Verirrungen wurzeln in einer einseitigen, idealistischen Anschauung und Auffassung der Verhältnisse. Mancher erstrebt das Beste, überschätzt sich aber in seiner Kraft und wählt, selbst ohne Ehrgeiz und Ruhmsucht, den Märtyrertod als sein bestes Theil. Auf die musikalischen Zustände angewendet will dies so viel sagen: die Vergangenheit unterdrückte den musikalischen Genius. Jetzt kann er sich frei bewegen. Der Liebe zur Kunst entspricht aber die Kraft nicht. Dieser und jener hat ein ganz leidliches Talent. Es lohnt schon der Mühe, dasselbe auszubilden; aber neue Bahnen zu brechen ist nur dem geborenen Genius vorbehalten und dieser steckt nicht in dem Künstler. Nun opfert er sich als Märtyrer, indem er wirklich der Kunst treu bleibt, immer von dem Gedanken gepeinigt, es lebe in ihm der göttliche Funken, die Menschen seien nur zu kurzsichtig, um ihn zu sehen. Worauf sollen wir solche Künstler hinweisen? Haben sie nicht genug, wenn es ihnen gelingt, mit einem leidlichen Talent einen Kreis von Freunden um sich zu versammeln; wenn ihre Kunst in Wahrheit ihr Handwerk wird, das ihnen den Lebensunterhalt sichert und ihnen wie andern Leuten zu einer ehrlichen Existenz verhilft? Von den Unglücklichen, Hungernden ist hier nicht die Rede, sondern von den Idealisten, die so überaus arm an Selbsterkenntniss sind. Wie viele Componisten giebt es wohl, die aus Selbsterkenntniss das *nonum prematur in annum* an sich ausüben, die ihre Werke in das Pult schliessen, weil sie einsehen, dass sie Beethoven, Mozart, Haydn, Weber u. s. w. unendlich fern stehen! Es ist allerdings natürlich, dass ein Jeder mit seinem Wirken und Schaffen auch in die Welt trete, wichtiger aber ist es, für ihn und für die Kunst erspriesslicher, dass er erkenne, welche Kraft in ihm wohne und wie er diese am passendsten verwende. Dem Schreiber dieser Zeilen kündigte vor kurzer Zeit ein Musiker zehnten Ranges eine Fehde an, weil er ihn beim besten Willen für kein Genie halten konnte.

Solchen kranken Zuständen im Künstlerleben gegenüber haben in neuerer Zeit die Künstler selbst versucht, den Schaden zu heilen. Sie haben die Feder ergriffen, damit die Kritik eine neue Richtung gewänne. Es ist traurig, wenn ein Künstler unter das Henkerbeil eines sachunkundigen, vagabundirenden Literaten geräth. Wer es so weit gebracht hat, dem grossen Publikum sein Werk oder seine Kunst vorzuführen, ist mehr oder weniger einem Verbrechertode preisgegeben. Denn gerade an vielgelesenen Blättern führen öfters solche Leute ihr Todesschwert. Wer will es den Künstlern verargen, wenn sie sich wappnen, um dem Tode zu entgehen? Aber wenn es nur dabei bliebe! Es hat etwas Lockendes, über einen Menschen zu Gericht zu sitzen, der — kein Verbrecher ist. Man kann seinen Scharfsinn, seinen Witz leuchten lassen, man kann ihn zu einem Bild der Unschuld und Reinheit, d. i. zu einem Genius erheben oder auch wirklich zu einem Verbrecher (Künstler unter der Kritik) stempeln. Jedenfalls aber steht der Kritiker, indem er sein Amt übt, über dem Künstler. Welcher Musiker, der als Componist in einem besimmten Felde aufgetreten, ist so unbefangen, seinen Genossen auf demselben Gebiete mit richtigem Maasse zu messen? Welche Uneigennützigkeit und Bescheidenheit gehört dazu, bei solcher Thätigkeit sein eigenes Selbst aufzugeben! Die Erfahrung hat gelehrt, dass einige in dieser kritischen Laufbahn sich an ihrem eigenen Schicksal rächen. Was ihnen nicht zu Theil geworden, davon sollen Andre auch nichts geniessen; weil man sie nicht beachtet, darum müssen andere verachtet werden. Es ist ein Unglück, dass viele junge Componisten der heutigen Zeit das Schwert der Kritik führen, sei es, um eine gewisse Autorität in Kunstsachen zu erringen, oder um ihren Werken auf diese Weise einen leichtern Eingang zu verschaffen. Selbst derjenige, der einen solchen Zweck in seinem innersten Wesen verschmäht, der Edelste wird oft unscheinbar und wider Willen in eine Strenge und Härte verfallen, die er nicht verantworten kann, oder er wird dem Componisten gegenüber eine so negative Position einnehmen, dass die Form der Kritik, welche wir wenigstens für die richtige halten, nicht zur Anwendung kommt. Offen und unumwunden gesagt: Wir halten die Stellung eines Kritikers mit der eines Componisten oder ausübenden Künstlers für unvereinbar. Die Erfahrung bestätigt diese Ansicht zur Genüge. Lessing, Winkelmann und die Schlegel, ebenso Rochlitz und G. Weber waren grosse Kritiker, zum Theil mit ungewöhnlichen Gaben ausgestattet; ihre kritische Thätigkeit hat einen gewaltigen Einfluss auf die Entwickelung der Kunst ausgeübt. Für Künstler aber wollten sie selbst sich nicht gehalten wissen. Rochlitz und Weber haben componirt, Lessing und Schlegel gedichtet; aber nach dem Lorbeer des Künstlers

*) In Berlin ist es kürzlich vorgekommen, dass ein sogenannter geistreicher Kritiker über ein Kunstinstitut sich fortwährend in den schaamlosesten Ausdrücken erging. Die Direction entzog ihm den freien Eintritt und überliess es ihm, nun auf eigene Kosten sein Müthchen zu kühlen. Er schwieg. Dies Schweigen mochte ihm in irgend einer Weise unbequem sein. Er wendet sich nach einiger Zeit brieflich an die Direction und bittet um Eintritt, damit ihm Gelegenheit werde, über die „vortrefflichen" Leistungen des Instituts sich öffentlich auszusprechen.

strebten sie nicht. Es versteht sich von selbst, dass der Kritiker Herrschaft und Gewalt im Reiche der Töne haben müsse, dass er über die Formen und das Material der Kunst gebiete, dass er componiren könne. Aus seiner kritischen Thätigkeit muss die vollkommene Befähigung, in den Entwicklungsgang der Kunst einzugreifen, hervorleuchten; er muss mit einem Worte Musiker sein. Immer aber wird ein Musiker sein Leben entweder der Musikwissenschaft, oder der ausübenden Kunst zu widmen haben.

Die Uebelstände, welche aus dieser schiefen Stellung der Kritik hervorgehen, sind nicht neu; aber ihnen wird durch die Errungenschaften des März Vorschub geleistet. Was die Kunst in Wahrheit der neuen Zeit zu verdanken hat, bezieht sich weit mehr auf die äussere Stellung als den innern Entwickelungsgang derselben. Man hat dies aber verwechselt und von dem freien Wort, der freien Bewegung im Grossen und Ganzen einen Schluss ziehen wollen auf Erscheinungen des Lebens im Geiste und in der stillen, schaffenden Innerlichkeit des Menschen, die einen Weg für sich geht und keine Beziehung hat zu den das äussere Dasein berührenden Erschütterungen der Gegenwart. Die Kritik hat noch niemals grosse Künstler zur Welt gebracht, wenn die Zeit nicht reif war; sie unterstützt, erleichtert den Eintritt in das Leben der Kunst, aber nicht anders und eher, als wenn die Geburtsstunde gekommen. Man mag sich daher abmühen, so viel man wolle; mit dem Afterschwert der Kritik, mit der Charlatanerie geistreicher Redensarten macht man das Schlechte nicht gut und das Gute nicht schlecht. Aber wohl mahnt eine solche Stellung der Kritik immer wieder von Neuem hinzuweisen auf den Ernst der Wissenschaft, auf die hohe Bedeutung der Kunst und auf die edle Natur des Menschen, die sich vereinigen sollen, die Kritik in ihrer allein richtigen Stellung aufrecht zu erhalten.

Neben der nothwendigen, unbedingt erforderlichen technischen Befähigung des Kritikers verlangen wir daher ganz besonders von ihm, dass er human sei. Solche Forderung wird um so wichtiger, als die Gegenwart mit allen den krankhaften und unnatürlichen Bedingnissen des Daseins überall zur Humanität anregt. Dieser Gesichtspunkt lässt fast jedes Streben der heutigen Zeit, es möge sich geltend machen wo es wolle, ausser Acht. Unter einer humanen Kritik verstehen wir aber keineswegs eine matte, Alles schön findende, gutmüthige Anerkennung der Talentlosigkeit. Die Humanität ist die grösste Kraft und Stärke des Menschen. Zu ihr sich emporzuschwingen kostet oft einen schweren, bittern Kampf; sie erfordert eine gleichmässige Ausbildung des Geistes, des Herzens und des Willens, eine ebenso grosse und dauernde Selbstverleugnung, die dennoch sich immer der Kraft bewusst ist, wie ein stetes Ringen, Alles was der innere Mensch besitzt, nach Aussen zu kehren. Nur durch eine Vereinigung solcher Gegensätze verwirklicht sich in uns das wahre Bild der Humanität. Die humane Kritik wird daher vor allen Dingen in sich selbst irgend welches Particular-Interesse zurückdrängen; weder der Widerwille, der sich gegen eine bestimmte Persönlichkeit, noch die Vorliebe, welche sich für dieselbe geltend machen könnte, werden in ihr Berücksichtigung finden. Aber der Respect, welchen man dem Künstler als solchem schuldig ist, als einem thätigen und schaffenden Werkzeuge in einem der heiligsten Wirkungskreise, als einem Talent, das von Gott stammt und deswegen über jedem kleinlichen Neide, über Eifersüchtelei erhaben steht, wird ihm und seinem Erzeugnisse nicht versagt werden müssen. Ja, diese Achtung wird sich zum Wohlwollen, zur Liebe steigern, wenn die schaffende Kraft in imponirender Gestalt dem Kritiker entgegentritt. Leicht wohl sind jene nichtssagenden Schwätzer, jene Worthelden und Zungendrescher geneigt, den humanen Ton einer Kritik zu missdeuten, ihn für Schwäche oder sonst etwas auszugeben. Denn darauf kommt es ihnen nicht an, ob ein Urtheil motivirt ist, ob der Kritiker Sachkenntniss an den Tag legt, ob er vor allen Dingen das specielle Kunstgesetz zu einer höhern allgemeinen Bedeutung für den Gebildeten erheben kann. Sie wollen Irrlichter in der Kritik sehen, und wissen nicht, dass diese ohne Grund und Boden umherhüpfen und in dem Sumpfe, dem sie entstiegen, spurlos verschwinden. Dass die Kunstwissenschaft durch die Kritik gefördert werde, dass sie etwas Dauerndes, für den Künstler Werthvolles gebe, ist ihnen gleichgültig. Solchem Treiben in der Kritik entgegenzuarbeiten halten wir namentlich in der heutigen Zeit für nothwendig und der Standpunkt der Humanität, den wir für einen solchen Kampf beanspruchen, ist nach unserer Meinung der allein richtige. Er verschmäht es, sich auf denselben Boden zu stellen, den sein Gegner einnimmt, er wirkt durch die Autorität der speciellen und allgemeinen Bildung und vereinigt in sich die Rücksichten, welche der Künstler und das Kunstwerk gemeinschaftlich zu fordern berechtigt sind.

Recensionen.

Compositionen für Pianoforte.

J. P. E. Hartmann, 6 Charactorstykker componerede som Studier for Pianoforte. 2 Hefte. Kjöbenhavn forlegt of C. Lose et Delbanco. Op. 50.

Der Componist ist vermuthlich ein Däne und bei seinen Landsleuten geachtet. Wenigstens möchten wir dies aus der Opuszahl des vorliegenden Werkes schliessen. Charakterstücke, die zugleich den Zweck haben, in das Studium des Instruments einzuführen, müssen, wie sich von selbst versteht, von zwei Gesichtspunkten aus bearbeitet werden. Der Componist darf auf Kosten des einen nicht den andern aus dem Auge verlieren und nur aus der gleichen Berücksichtigung kann das Interesse hervorgehen, das eine solche Composition auch als Kunstproduct im Hörer hervorruft. Hr. Hartmann hat seiner Aufgabe in dieser Beziehung künstlerisch genügt. Den Charakter einer jeden Nummer bezeichnet er noch näher mit einer Strophe aus Andersen's Gedichten. Den Strophen entsprechend zieht sich durch die jedesmalige Composition ein Grundgedanke, der meistens sinnig erfunden und hübsch durchgeführt ist. Die Charakterzüge haben ein eigenthümliches, wir möchten sagen: nordisches Gepräge. Am meisten sagen uns Nr. 2., 3. und 6. zu. Aber auch nach der technischen Seite hin sind die Gedanken mit hübschem Schmuck ausgestattet, und zwar so, dass den Fingern eine sehr nützliche Uebung geboten und die Kunst des Vortrags zu gleicher Zeit berücksichtigt ist. Unnatürliche und nichtssagende Künstelei vermeidet der Componist. Wir empfehlen das Werk auf's Beste. Ausstattung und Stich recht gut.

F. Kiel, Deux Nocturnes pour le Piano. Berlin, chez Ch. Paez.

Beide Nocturnes gehören in die Reihe der vielen unter diesem Titel herausgegebenen Compositionen. Man weiss nicht recht, was man daraus machen soll. Nachtstücke, die sich im Dunkel verkriechen, weil sie das helle Tageslicht einer klaren und fasslichen Melodie scheuen. Es liegt in dieser Richtung zu viel Freiheit und Regellosigkeit. Die Sentimentalität hat ein zu weites Feld der Ausschweifung und Schwärmerei. Wer daran Vergnügen findet, der mag sich immerhin damit begnügen. Fingerfertigkeit und hinschmachtende Seufzer gelangen zu vollkommener Geltung.

R. Fischer, Nocturnes pour le Piano. Op. 5. Berlin, chez Ch. Paez.

Die Composition ist einer kleinen Prinzessin, einer

Gräfin und einem Fräulein zu gleicher Zeit gewidmet und gehört in die Kategorie der eben besprochenen Musik, welche denselben Titel führt.

Mlle. L. Chouquet, Les chants du pays. Fantaisie brill. pour le Piano sur 2 Mélodies de Mlle. Loise Puget. Op. 6. Mayence, chez Schott.

— —, Mariquita, Valse brillante pour le Piano. Op. 7. Mayence, chez Schott.

Was zunächst die Fantasie anlangt, so besteht dieselbe aus einer Einleitung (*Maestoso* und *Andante grazioso*), an die sich die beiden Melodien von Mlle. Puget nebst Variationen anschliessen. Die Componistin ist vermuthlich eine recht tüchtige Klavierspielerin. Ihr schaffendes Talent bringt in der Bearbeitung und Durchführung der Melodien einige pikante, ächt französische Wendungen, in denen es jedoch mehr auf einen Ohrenkitzel, als wahrhaften Genuss abgesehen ist. Grazie herrscht vor, die Variation hat etwas Sinnlich-Duftendes, macht auch nicht übermässige Forderungen in der Technik, eine Salon-Composition im modernsten Sinne. Die Melodien, welche nach dem Titel einen ländlichen Charakter haben sollen, fahren uns Deutschen, wie fast alle französische Musik, in die Beine. In Frankreich mag man dabei allerdings von Rosenduft und Trüffelblüthe träumen. Wir wollen Gemüth haben. Wer also sein nationales Gefühl für Musik bei uns noch nicht verloren hat, wird sich nicht allzusehr an diesem Werke erbauen. Im blasirten Salon darf es auf Erfolg rechnen. Der Walzer gefällt uns weit mehr, weil es eben ein Tanz ist. In ihm spricht sich ebenfalls pikante Sinnlichkeit und Grazie aus; auch erinnert er ein wenig an Chopin und spielt sich ganz leicht.

Henri Rosellen, Les Etrangères, 2 Fantaisies sur: „God save the king" et „The last rose of summer" pour Piano. Op. 110. Berlin et Breslau, chez Bote & G. Bock.

— —, Fantaisie brill. sur: „le val d'Andorre" de Halévy pour Piano. Op. 111. Ebendaselbst.

Wenn ein Componist sein 110tes Werk herausgiebt, so hat das musicirende Publikum sich jedenfalls ein Urtheil über ihn gebildet. Es weiss auch ein Jeder, was von dem Pianoforte-Componisten Rosellen zu halten ist. Er gilt mit Recht für einen Freund des Salons, in dem allerlei Leckerbissen aufgetischt werden, und dies in möglichst anständiger Form, die er nicht aus dem Auge verliert und deswegen auch nicht durch Formlosigkeit und Extravaganzen verletzt. Ja, wir möchten sogar behaupten, er habe der Gehaltlosigkeit der Allerneusten gegenüber etwas Altfränkisches, er sei ein moderner Gelineck oder etwas Aehnliches. So erscheint er in den Variationen zu den beiden Volksweisen. Aber er zeigt auch zugleich, dass er die Schule der Allerneusten kennt und sie zu benutzen versteht. Er schneidet dem Spieler die Sachen ganz hübsch zu. Ein wenig verlässt er diesen Weg in der Fantasie zum „Thal von Andorra", wo die eingänglichsten Melodien mehr aneinander, als ineinander verwebt werden, vermuthlich weil er selbst fühlte, dass in der Variation das interessante Nebeneinander von grösserm Gewicht ist und Uebung und Gewohnheit ihm auch hier glücklicher die Hand reichen konnten. Die Salonspieler werden sich schon daran erbauen und mehr brauchen wir nicht zu sagen.

Joseph Wielhorski (le Compte), Grande Marche pour le Piano. Op. 18. Berlin et Breslau, chez Ed. Bote & G. Bock.

Die Compositionen dieses dilettirenden Musikfreundes, so weit wir Gelegenheit hatten, sie kennen zu lernen, tragen ein sentimentales Gepräge. In dem vorliegenden Marsch tritt dieses Element, wozu der Charakter des Tonstücks freilich auch keinen Anlass bietet, weniger hervor. Er hat etwas Energisches darstellen sollen und ist dadurch zu schwerfällig geworden. Auch war kein Grund vorhanden, die schwierigen Tonarten *Des-* und *Fis-dur* zu wählen.

Johann Rufinatscha, Drei Märsche für das Pfte. componirt und Fr. Liszt gewidmet. 4tes Werk. Wien, bei Pietro Mechetti.

Drei Märsche für das Pianoforte will eben nicht viel sagen, auf keinen Fall mehr als grande Marche pour le Piano. Wir sehen nichts Hervortretendes in diesen Compositionen; dass es Märsche sind, erkennt man an Rhythmus und Melodie. Der erste ist sogar recht hübsch. Wahrscheinlich sollen sie eine Freundschaftsgabe sein, die der Componist dem berühmten Klavierspieler einhändigt.

Johann Urban, Drei Romanzen für das Pianoforte. Op. 1. Wien, bei Pietro Mechetti.

Ein jeder Componist soll freilich mit Op. 1. anfangen. Beethoven fing mit 3 Trio's an; 3 Romanzen erregen natürlich nicht in dem Maasse die Aufmerksamkeit des Lesers oder Hörers. Es müsste etwas ganz Eigenthümliches sein, wenn man Talent daraus erkennen wollte. Die zweite Romanze soll vielleicht an Schubert's Erlkönig erinnern. Wenigstens lässt die Figur in der linken Hand darauf schliessen. Sonst wissen wir nicht viel über diese Erstlingsarbeit zu sagen.

Jaques Schmidt, Quatre Etudes de Concert p. Pfte. Oev. 330. Hambourg, chez Schuberth & Comp.

In der ersten Etude führt die rechte Hand ein *Tremolo* aus, unter und über dem die Melodie liegt. Die zweite nennt sich: „*Etude cantique-capricieuse*", will sagen: die Etude führt mit der rechten Hand einen Gesang aus, zu welchem grösstentheils dieselbe Hand eine capricieuse Begleitung enthält. Später ändert sich der Charakter und es wird der linken Hand auch einige Theilnahme überwiesen. In der dritten Etude übernimmt die linke Hand die Ausführung eines *Tremolo*, während die rechte, meist accordisch, die Melodie führt. Die vierte endlich ist ein Gesang, der von der linken Hand allein ausgeführt werden soll. Ein ungeübter Spieler könnte beide Hände brauchen. Sowohl als Etuden wie als Musikstücke sind die vier Nummern recht interessant und Klavierspielern bestens zu empfehlen. *Dr. Lange.*

Berlin.

Musikalische Revue.

Die Italienische Oper beschloss am 30. April die Saison mit „Cenerentola". Die Verehrer der Oper gaben durch allgemeinen Beifall dem Institute die Anerkennung, welche sich dasselbe erworben, zum Schluss noch recht lebhaft kund. Die Oper geht nun auf 4 Wochen nach Dresden. Einige Mitglieder kehren zu uns wieder zurück, andere, unter denen Sgra. Fodor, sind aus ihrem Engagement ausgetreten. Ob die nächste Saison mit ähnlichen Gesangsmitteln nicht blos im Ganzen, sondern auch im Einzelnen ausgestattet sein wird, wissen wir nicht, wollen es aber wünschen. Dem Vernehmen nach hat die Direction den entschiedensten Willen, eine Oper ersten Ranges zu gewinnen und zu diesem Zweck schon Veranstaltungen getroffen. Möge es ihr gelingen, dem Institute einen noch grössern Glanz als bisher zu verleihen.

Die sechste und letzte Soirée des Tonkünstlervereins

machte uns am Montag den 30. April wieder mit verschiedenen Compositionen seiner Mitglieder bekannt. Zuerst Trio concertant in *A-dur* von Louis Schlottmann, vorgetragen von Hrn. Concertmeister Ries (Violine), Hrn. Lotze (Violoncell) und dem Componisten (Pianoforte). Wenngleich uns der Componist noch wenig Eigenes giebt, sich vielmehr sowohl in Anlage wie in der Erfindung zunächst auf Mendelssohn und besonders Hummel stützt, so ist die Arbeit doch fliessend und zeugt besonders in dem variirten Andante von Fleiss und Geschmack, wie von ernstem Streben; das Harmonische ist grossentheils von zu geringem Interesse und für ein Trio concertant zumal, jedenfalls das Violoncell zu wenig selbstständig behandelt. Die Ausführung war sauber und correct. Die zweite Nummer bestand in Romancen für Violine, componirt und vorgetragen von Richard Würst. Fliessender Gesang, unterstützt durch interessante Harmonisirung, zeichnen diese Romancen vortheilhaft aus, von denen uns besonders die zweite in *D-dur* gefiel. Hr. Würst trug dieselben mit Wärme und Ausdruck vor, Hr. Simon accompagnirte am Flügel. Dann folgte eine Fantasie für Violoncell, componirt und vorgetragen von Heinrich Wohlers. Wir haben bereits mehrfach Gelegenheit gehabt, Hrn. Wohlers als Virtuosen wie als Componisten kennen zu lernen; auch diese Fantasie zeugt von geschickter Behandlung des Instruments. Das gewählte Thema, an sich recht interessant, scheint uns jedoch weniger zu Variationen geeignet, wie wir überhaupt wiederholt hier unsere Ueberzeugung dahin aussprechen müssen, dass das Violoncell vorzugsweise sich besser für breiten tonangebenden Gesang, als für zu häufige Anwendung rapider Passagen eignet. Hr. Löschhorn accompagnirte mit gewohntem Geschick. Den Schluss bildete ein Quatuor in *Es-dur* von Hub. Ries, ausgeführt von den Hrn. Ronneburger (2. Violine), Richter (Bratsche), Lotze (Violoncell) und dem Componisten (1. Violine). Dieses Werk des geschätzten Componisten zeichnet sich durch Klarheit wie durch gewandte Behandlung der vier verschiedenen Instrumente aus und wurde sowohl hinsichtlich correcten Vortrags, wie feiner Nüancirung vortrefflich executirt, wie man es von so bewährten Künstlern zu erwarten berechtigt war. Der Verein hat somit für diese Saison seine Soiréen geschlossen, die hoffentlich für die Folge noch an Ausdehnung gewinnen und recht segensreich im wahren Interesse der Kunst wirken werden.

Am 2. Mai veranstaltete Hr. Jähns in dem frühern Locale des geistl. Ministeriums eine Privataufführung mit seinem Gesangverein, der aus einem grossen Theil seiner Schüler und Schülerinnen und aus andern Dilettanten besteht. Es wurden Chöre aus dem Messias, Elias und Paulus, ein Credo von Weber, im zweiten Theile Chöre aus Euryanthe, Zauberflöte, Oberon und Freischütz gesungen. Wenn die Leistungen dieses Dilettantenvereins im Ganzen auch noch Manches in Bezug auf Präcision und Reinheit wünschen lassen, so muss doch das Streben des Dirigenten anerkannt werden, besonders auch deshalb, weil er das Interesse für klassische Werke zu fördern bemüht ist. Der Verein trat zum ersten Male vor einem grössern Publikum auf und kann sich, wie es von dem Dirigenten zu erwarten steht, für die Geschmacksbildung und Kunstrichtung einen erfreulichen Wirkungskreis eröffnen, wozu wir ihm Glück wünschen. Zwischen den Chören sang Hr. von Osten zwei Solonummern, eine Arie aus dem Paulus und ein Lied „Am Strande" von Jähns. Die Composition des Letztern war sinnig und geschmackvoll. Beides wurde recht gut vorgetragen.

Das Concert, welches am Busstage zum Besten des Spontinifonds im OPERNHAUSE stattfand, bot hinsichtlich seiner Theilnahme einen traurigen Anblick dar. Die Besucher waren ohne Mühe zu zählen. Desto besser klangen die prächtig resonnirenden Werke, welche zur Aufführung kamen. Zuerst die Ouverture zur Olympia, dann die Arie: „Ah perfido" von Beethoven, von Frl. Tuczek gesungen, endlich ein Concert von David, vorgetragen von Hrn. Concertmeister Ries. Daran schloss sich die Aufführung der Musik zur Athalia von Mendelssohn, in welcher die Damen Tuczek, Brexendorf und Kellberg die Soli übernahmen. Hr. Kapellmeister Taubert leitete das Ganze. *d. R.*

Correspondenz.

Wiener Briefe.

IX.

Concerte.

Von den Concerten, die seit meinem letzten Bericht (im Februar) hier Statt fanden, sind nur zwei wirklich anerkennenswerth. Für's erste eine Akademie der Gesellschaft der österr. Musikfreunde, in welcher die Instrumentalstücke aus Mendelssohn's „Sommernachtstraum" gegeben wurden. In einem deutschen Blatt noch Ausführliches über dies herrliche Werk zu versuchen, wäre unnöthiger Ueberfluss; wir wollen nur hier die Klage wiederholen, dass man in Wien die vollständige Musik zum Sommernachtstraum (mit den Gesängen und melodramatischen Stücken) noch immer nicht kennt. Wann wird es einem unserer fünf Theater einfallen, sich des Sommernachtstraums zu bemächtigen!

Die zweite bemerkenswerthe Akademie war die des Männergesangs-Vereins, dessen Productionen die bei Concerten äusserst seltene Erscheinung eines Publikums aufweisen, das sich bei dem, was es hört, wirklich freut. Es sind dies noch immer die besuchtesten und beliebtesten Musikproductionen in Wien, da ihr Success von vornherein ausser Zweifel steht.

Ihre künstlerische Bedeutung liegt eben darin, dass ihre Wirkung weit über diesen nächsten Success, weit über die augenblickliche Befriedigung des Publikums hinausreicht. Sie sind vom wichtigsten Einfluss auf das ganze musikalische Leben unserer Stadt, einem Einfluss, der dem Verein einen der ersten Plätze in der Reihe unsrer grösseren Musik-Institute sichert.

Vor Allem sind regelmässige Aufführungen von Männerchören das heilsamste Gegengift gegen das Verderbniss der Gesangweise, welches durch unsre Nachäffung französischer und welscher Manieren herbeigeführt, durch Einbürgerung der Verdi'schen Opern in Deutschland den höchsten Grad erreicht hat. Das Verderbte dieser modernen Gesangsweise besteht in dem unberechtigten Vordrängen der Subjectivität, grösstentheils einer krankhaften, geschmacklosen Subjectivität, und hat seine letzte Wurzel in der Eitelkeit. Auf dies gemeinschaftliche Princip und diese gemeinschaftliche Wurzel wird man immer stossen, wenn man dem Schlingkraut aufmerksam nachgräbt, das die Blumen des schlichten reinen Gesangs allenthalben erdrückt hat. In diesem falschen Vordrängen der ausführenden Individualität vor das auszuführende Kunstwerk fusst der Virtuosenunfug, der gegenwärtig in der Instrumentalmusik nachlässt, im Gesang zunimmt. Das richtige Verhältniss zwischen Tondichter und Tonspieler ist umgekehrt worden: die reproducirenden Kräfte beherrschen die producirenden, und der Künstler ist uns wichtiger als die Kunst.

Gegen die verderblichen Wirkungen der herrschenden Gesangsmanier giebt es nun keinen bessern Damm als tüchtige Productionen im Choralgesang; sie sind für die Bildung und Veredlung des Gesanglebens einer Stadt, was Conservatoriums- oder philharmonische Concerte für die Instrumentalmusik.

Im Chorgesang ist jede Anmaassung der Subjectivität, und alle Ausflüchte derselben: das Vibriren der Stimme, das *tempo rubato* u. s. f. unmöglich, er ist wesentlich gesunder, naturgemässer Gesang. Jeder, der dem Chorgesang seine Mitwirkung widmet, tritt mit dem Bewusstsein auf, dass er als Individuum verschwinde und zu einem Gebäude beitrage, dessen einzelne Steine man nicht unterscheidet. Keiner von ihnen will oder kann

mit der Musik glänzen, sie wollen Alle nur Musik machen, und nehmen dadurch die liebenswürdigste Stellung ausübender Künstler ein.

Gleiche Schranken wie dem Chorsänger stellen sich auch dem Chor-Componisten, in dem Umfang der einzelnen Stimmen, in den Bedingungen der Gesammtwirkung, in der Natur der chorgeeigneten Texte entgegen, welche zu subjective Auffassung, jede übermässige Stimmanstrengung, jedes Passagen- und Rouladenwerk abwehren und den Componisten an das Einfach-Wirksame verweisen.

Ein ganz besonderer Vortheil aber liegt darin, wenn der Chorgesang (dem schon als solchem die angeführten Vorzüge inwohnen) durch eine Gesellschaft von Männern gepflegt wird, welche die Tonkunst nicht als ihren Lebensberuf ausüben, sie daher auch nicht zu pecuniären Zwecken benutzen. Also die Ausbildung des Chorgesangs durch sogenannte Liedertafeln. Dadurch, dass Männer der verschiedensten Stände sich zu musikalischen Productionen vereinigen, lediglich aus Lust an der Musik, wird diese Kunst wieder einer Wirksamkeit genähert, von der sie in unserer Zeit sich nur zu fern hält, der sozialen. Der gesellige Beruf der Musik äussert sich gar deutlich in solchen Vereinsproductionen, und die organisirte Verbindung der Sänger, die regelmässige Wiederkehr ihrer Versammlungen erfüllt die wichtige Aufgabe, diesen sozialen Beruf der Musik nicht in Vergessenheit gerathen zu lassen. Ueberdies ist der Chorgesang vorzugsweise das Feld, wo der Dilettantismus seine berechtigte Stelle findet und Förderndes leisten kann. Brauchbare, wenngleich geringere Kräfte, welche ausser der Gesammtheit verloren gingen, werden angeregt und benutzt und dem Monopol des Virtuosen gegenüber wird hier dem Dilettanten einerseits freie Entfaltung der Kräfte, andererseits die nothwendige Begrenzung seines Kunstvermögens.

Wie der Einfluss des Choralgesangs auf die Bildung eines musikalischen Publikums noch verdoppelt werden kann durch die geschickte Wahl der Compositionen dieser Gattung, wie namentlich die Aufnahme von einer oder zwei Nummern älterer klassischer Compositionen in jedem Concert wünschenswerth erschiene, davon wollen wir ein nächstesmal sprechen. Hier sei nur so viel bemerkt, dass neben der deutschen Kunst die deutsche Geselligkeit eine Fluth von Männerchören und Quartetten hervorgebracht hat, welches starke Contingent Mittelgut wohl für die geselligen Zwecke der Liedertafeln nothwendig ist, bei öffentlichen Productionen aber blos die negative Seite seiner Vorzüge einnimmt, die oben an den Chorproductionen nachgewiesen wurden.

Aus dem Programm vom 18. März gebühren die ersten Preise: Spohr's süssbewegtem Quartett „Rastlose Liebe" (als Chor); Schubert's „Mondenschein" (als Chor, mit fünffacher Besetzung des Solotenors) und Mendelssohn's humoristische Anwendung der Sokratischen Methode in dem Chor: „Liebe und Wein".

Von Hrn. Chormeister A. Storch (der in beiden diesjährigen Concerten auf Unkosten des andern Chormeisters G. Barth bevorzugt erscheint) hörten wir ein Quartett und einen Jagdchor. Das Quartett ist gefällig, der Jagdchor theilt mit allen Chören Storch's den Vorzug einiger effectvollen Stellen und den Nachtheil einer auffallend zerfahrenen, mosaikischen Form. Der Einleitungschor von Proch hat angesprochen. Kreuzer und Lachner, zwei wackere Pfleger der deutschen Liedertafeln, waren anständig repräsentirt. Die recht glückliche Idee, die Inconvenienzen einer „Liedertafel-Probe" zu einem komischen Chor zu benutzen, scheiterte an der talentlosen Behandlung des Componisten Molitor. Dem Vernehmen nach wird der Verein Mendelssohn's nachgelassene Chöre (namentlich die zum Oedipus) zur Aufführung zu bekommen trachten, wozu wir ihm das beste Gelingen wünschen. *E. H.*

Nachrichten.

Berlin. Hier anwesend ist der Kapellmeister Fahrbach und wird derselbe mit den zurückgebliebenen Orchestermitgliedern der Gung'lschen Kapelle sich verbinden und Concerte im Kemperhof geben. Wir können diesem Orchester zu einem Dirigenten wie Fahrbach Glück wünschen.

Breslau. Thalberg hat hier in der Aula der Universität ein glänzendes Concert gegeben, und sowohl Beifall als eine brillante Einnahme erzielt. Von hier begiebt sich der Künstler direct nach London.

Potsdam. In einem am 29. v. M. von O. Braune im Saale des Eisenbahngebäudes gegebenen Concert liess sich ein mit „Clarinettstimme" begabter 13jähriger Knabe, dessen Name uns zum Glück entfallen, im Solo-Vortrage einiger Arien aus „Norma" u. s. w. hören. Wir bemerken dies nur deshalb hier, um zugleich hinzuzufügen, dass eine ähnliche musikalische Thorheit uns noch niemals vorgekommen ist.

Elbing. Hr. Director Woltersdorf aus Königsberg eröffnete seine Operndarstellungen auf hiesiger Bühne. Das Publikum kommt denselben mit dem seiner vortrefflichen Gesellschaft gebührenden Vertrauen durch ein zahlreiches Abonnement entgegen.

Frankfurt a. M. Heinr. Dorn ist von Berlin bei uns eingetroffen und wird binnen Kurzem in einem zu veranstaltenden Concerte seine Compositionen zur Aufführung bringen.

Hamburg. Unsere Oper war reich an Gästen. Hr. Koch aus Amsterdam gefiel als Marcel in den „Hugenotten", ebenso Frl. Taborski aus Hannover als Margarethe.

Dresden. Unser Opern-Repertoir ist jetzt, was die männliche Besetzung anbetrifft, sehr gut ausgestattet. Tichatschek ist von seinem Urlaub zurück und trat zuerst in „Stradella" unter den lautesten Zeichen der Begeisterung auf. Hr. d'Alle Aste ist jetzt hier engagirt und wir haben in ihm eine ausserordentliche Acquisition gemacht. In seiner Antrittsrolle als Sarastro hatte er die schönste Gelegenheit, seine herrlichen Stimmmittel glänzen zu lassen. Die letzte Woche brachte „Don Juan", „Freischütz", „Martha", „Prinz Eugen", „Lucrezia" und „Zauberflöte".

Paris. Eine schmerzlichere Nachricht für die musikalische Künstlerwelt könnte es wohl nicht geben, als wenn sich das Gerücht bestätigte, dass Rossini den Verstand verloren hat. Das beklagenswerthe Ereigniss wäre jedenfalls eine Folge der politischen Zustände. Von der Revolutionspartei, die ihn im Verdacht reactionairer Gesinnung hielt, verfolgt, hat er es nur einem Wunder zu verdanken, dass er einer Bande Wüthender entkam, die es auf sein Leben abgesehen hatten. Rossini hat nur sein Leben gerettet; seine geistigen Kräfte vermochten so furchtbaren Gemüthsbewegungen nicht zu widerstehen.

— Ronconi, der Director des italienischen Theaters, hat Frl. Alboni verklagt und verlangt 15,000 Frcs. Schadenersatz, weil sie engagirt bis zum 31. März, bereits den 26. Februar Paris verlassen hat, um in London ein neues Engagement einzugehen.

— Frl. Bühring aus Berlin, die schon seit längerer Zeit den Unterricht Emanuel Garcia's genoss, liess sich in einem Concert hören. Allgemein war die Bewunderung dieser schönen und vortrefflich ausgebildeten Stimme. Die junge Künstlerin wird sich binnen Kurzem in einem eignen Concerte hören lassen und verspricht neben den besten Sängerinnen einen Rang einzunehmen. Der Constitutionel widmet derselben einen eigenen sehr rühmenden Artikel.

Brüssel. „Das Thal von Andorra" macht fortwährend den grössten Succes. Die Damen Arga und Pauline Marchand gaben es neulich zu ihrem Benefiz. Beide wurden mit Blumen überschüttet. Die stolze Therese und die liebliche Mairose wurden

unter rauschenden Beifallsbezeugungen gerufen und von Hrn. Anthiome (Stephan) vorgeführt. Pauline Marchaud und ihre Schwester Elise sind in Lyon engagirt, wo sie von der vorigen Saison noch im besten Ansehen stehen.

Lüttich. „Das Thal von Andorra" wurde am 9. v. M. zum ersten Male gegeben, und zwar mit dem ausserordentlichsten Erfolge. Die Inscenirung war reich und glänzend, und unter den darstellenden Künstlern zeichneten sich besonders die Damen Faunce (Mairose) und Zewaoo (Georgette) aus.

London, 31. März. Vorgestern Nachmittags um 5 Uhr brach in dem Olympic-Theater Feuer aus. Trotz der angestrengtesten Hülfe wurde dasselbe binnen 3 Stunden nebst mehreren nahe gelegenen Häusern ein Raub der Flammen. Der Schaden soll sehr bedeutend sein. Das herrliche Gebäude, 1806 von Philipp Astley erbaut und zum Circus bestimmt, zu retten, waren 13 Spritzen umsonst in voller Thätigkeit; allein alle Anstrengungen der Löschmannschaften, welche auf den nächsten Dächern vertheilt waren, dienten nur zum Schutze dieser, vermochten aber nichts gegen die schrecklichen Gluthen im Hause selbst, die erst überwältigt wurden, als das Dach, die Gallerien und Logen mit furchtbarem Krachen im Innern zusammenstürzten. Das Feuer soll durch einen Burschen herausgekommen sein, der die Gasröhre der ersten, dem Vorhange nahen Coulisse nicht vollkommen geschlossen hatte.

— Es zeigt sich immer mehr und mehr, schreibt die Times, dass Jenny Lind entschieden dem Pietismus verfallen ist. Seit ihrem Besuch zu Norwich, wo sie das bischöfliche Palais bewohnte und mit dem Bischof und seinem Neffen, Hrn. Georg Harris, ihrem jetzigen Bräutigam, in unausgesetzten Verkehr kam, zeigen sich die Symptome dieser bedauerlichen Geistesverirrung. Sie hat seitdem nur in geistlichen Concerten und fast nur zu wohlthätigen Zwecken gesungen, ja sie hat jetzt Lumley sogar erklärt, nicht in Opern singen zu wollen und dieser will Jenny Lind gerichtlich dazu zwingen oder verlangt 6000 Pfd. Schadenersatz.

— Jenny Lind brachte im 1sten der 6 von ihr angekündigten grossen Concerte „die Zauberflöte" zur Aufführung, die aber, da Alles im Concertcostüm und also auch Papageno im Frack sich producirte, dergestalt missfallen hat, dass nun die andern Vorstellungen im Costüm stattfinden müssen.

— Die Geschwister Neruda haben sich in den Salons der Miss Dulken vor den meisten zur gegenwärtigen Saison hier anwesenden Kunstnotabilitäten hören lassen und den einstimmigsten, grössten Beifall eingeerndtet. Der berühmte Cellist Max Bohrer begrüsste den kleinen Victor als einen künftigen Rivalen aufs Herzlichste.

Madrid. Die Königin von Spanien hat einen Tenoristen zu ihrem Kammerherrn ernannt.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Zweiter Nachtrag zum Verzeichniss

von Musikalien, welche im Verlage

von

ED. BOTE & G. BOCK (G. Bock)

in

Berlin, Jägerstr. No. 42. **Breslau**, Schweidnitzerstr. No. 8. **Stettin**, Schulzenstr. No. 340.

erschienen und **als Prämie für die Abonnenten unserer Zeitung** zu haben sind.

Für Orchester.

	Thlr.	Sgr.
Bilse, B., Sturmmarsch-Galopp, Op. 6. Sylphiden-Polka Op. 8.	1	15
— —, Cäcilien-Marsch (s. Leutner).		
Gung'l, Josef, Schlesische Lieder, Walzer. Op. 73.	2	—
— —, Vielliebchen-Polka, Op. 75. Osmanen-Marsch, Op. 76.	1	25
— —, Abschied von Berlin, Walzer. Op. 77.	2	—
— —, Indianer-Polka, Op. 78. Quadrille über Melodien gesungen von Christy Minstrels. Op. 79.	2	—
Halévy, F., Das Thal von Andorra. Romantische Oper in 3 Akten. Gr. Partitur.		
Orchesterstimmen	106	20
— —, Ouverture zum »Thal v. Andorra« f. gr. Orch. in Part.	3	—
in Stimmen	3	—
Leutner, A., Polonaise über Lieder aus »Dorf und Stadt« und **Bilse,** Cäcilien-Marsch	1	25
Nicolai, Otto, Preussens Stimme. Volksgesang m. Begl. des gr. Orch. in Part.	—	15
Sammlung von Tänzen und Märschen f. Orchester.		
50s Heft enth. B. Bilse Op. 6. 8.	1	15
51s » » Josef Gung'l Op. 73.	2	—
52s » » Leutner Polonaise u. Bilse Cäcilienmarsch.	1	25
53s » » Josef Gung'l Op. 75. 76.	1	25
54s Heft enth. Josef Gung'l Op. 77.	2	—
55s » » » » Op. 78. 79.	2	—

Für Pianoforte mit Begleitung anderer Instrumente.

	Thlr.	Sgr.
Louis, N., 23me Sérénade p. Piano et Violon sur de motifs du Val d'Andorre. Op. 178.	1	10

Für Pianoforte zu 4 Händen.

	Thlr.	Sgr.
Berlioz, Hector, Marche hongroise de Faust f. Pfte. à 4 mains par J. Benedict	—	25
Gung'l, Josef, Norddeutsche Weisen, Walzer. Op. 72.	—	20
Wolff, Ed., Souvenir du Val d'Andorre. Duo brill. Op. 156.	1	10

Für Pianoforte solo, als Sonaten, Rondos, Potpourris, Variationen, Ouverturen etc.

	Thlr.	Sgr.
Adam, A., Six petits airs très faciles sur des thèmes du Val d'Andorre	—	20
Berlioz, H., Marche hongroise de Faust p. Pfte. p. Wolff	—	20
Duvernoy, J. B., Fantaisie sur des Motifs du Val d'Andorre p. Pfte. Op. 181	—	20

Thlr. Sgr.

Goria, A., Fantaisie dramatique sur le Val d'Andorre pour Pfte. Op. 47 ... 1 —
Gung'l, Josef, Genrebilder, Potp. Op. 69 ... 1 —
— —, Melodische Skizzen. 6s gr. Potp. f. Pfte. Op. 74 ... 1 10
Halévy, F., Das Thal von Andorra. Klav.-Ausz. f. Pfte. à 2 mains arrangirt ... — —
— —, Ouverture zu »Das Thal von Andorra« ... — 17½
— —, Potp. über »Das Thal von Andorra« arr. v. F. Brissler — 20
Hallé, Ch., 4 Esquisses p. Piano. Oe. 2. Ch. I. II. à ... — 15
Heller, St., La Margeerite du Val d'Andorre, Opéra d'Halévy. Caprice brill. Op. 66 ... — —
Hünten, F., Fantaisie sur des airs favoris de l'Opéra »le Val d'Andorre«. Oe. 165 ... — 25
Jugendfreund, musikalischer (Ami de la Jeunesse). Eine Auswahl leichter Tonstücke nach den beliebtesten Melodien, zur Erheiterung der Jugend, f. d. Pfte. einger. II. 10-12. à — 7½
Kalkbrenner, F., Fantaisie brill. sur les plus jolis thêmes du Val d'Andorre. Op. 186 ... — 25
Lecarpentier, A., 2 Bagatelles sur l'Opéra »le Val d'Andorre« 106 u. 107 à ... — 15
Rosellen, H., Les Etrangères. 2 Fant. p. Piano. Oe. 110.
No. 1. God save the Queen ... — 20
» 2. The last Rose of Summer (eingel. in »Martha«). — 20
— —, Fantaisie sur »le Val d'Andorre«. Op. 111 ... 1 —
Sowinsky, A., Sicilienne. Oe. 70 ... — 20
Voss, Ch., Rondo apassionato f. Pfte. Op. 1 ... — 20
— —, Le Tourbillon. Etude caract. Oe. 90 ... — 15
— —, Reminiscences de Zampa et Fra Diavolo. Fantaisie-Variations. Oe. 93 ... 1 —

Ballets, Tänze und Märsche f. Pfte. zu 2 Händen.

Thlr. Sgr.

Benedict, Jules, Galop brill. p. Pfte. Oe. 41 ... — 15
— —, Belgravia-Polka f. Pfte. Oe. 42 ... — 10
Friedel, B., Potpourri-Galop ... — 5
Graziani, M., Wrangelmarsch ... — 5
Gung'l, Josef, Sammlung beliebter Tänze und Märsche.
Op. 73. Schlesische Lieder, Walzer ... — 15
» 74. Melodische Skizzen, 6s gr. Potp ... 1 10
» 75. Vielliebchen-Polka ... — 7½
» 76. Osmanen-Marsch ... — 7½
» 77. Abschied von Berlin, Walzer ... — 15
» 78. Indianer-Polka ... — 7½
» 79. Quadrille über Melodien ges. v. Christy Minstrels — 10
Leutner, Alb., Mars-Rufo, Galop ... — 7½
— —, Polonaise über Lieder aus »Dorf und Stadt« ... — 7½
Lieder, Signal-Galop ... — 7½
Tanz-Album für 1819. VIII. Jahrg. Enthaltend: Polonaise, Walzer, Mazourka, Galop, Quadrille, Polka. Netto ... — 15

Zwei- und mehrstimmige Gesänge mit und ohne Begl.

Thlr. Sgr.

Ehlert, L., 3 2stimm. Lieder m. Begl. des Pfte. Op. 11. . — 20
Hahn, Th., 2stimm. Lieder f. Schulen. Netto ... — 2
Nicolai, Otto, Preussens Stimme. Volksgesang mit Begl. des gr. Orchesters. Partitur ... — 15

Opern und Operngesänge im Klavier-Auszuge mit Text.

Thlr. Sgr.

Halévy, F., »Das Thal von Andorra« (Le Val d'Andorre). Romantische Oper in 3 Akten, nach dem Französischen des St. Georges, frei bearbeitet von L. Rellstab. Vollständiger Klav.-Ausz. mit deutschem und französischem Text ... 12 —
— —, Derselbe ohne Finale ... — —
Hieraus einzeln:
№ 1. Arie: Nach unsres Baskenlandes alter Sitte ... — 15
№ 2. Gesang des Ziegenhirten: Ja der alte Zauberer ... — 10
№ 2 bis do. do. für Bariton ... — 10
№ 3. Quatuor: Mich wird der Zauberer nicht schrecken. 1 12½
№ 4. Romanze. Lass dich fragen, sollst mir sagen ... — 10
№ 4 bis do. für Mezzo-Sopran ... — 10
№ 5. Ariette: Auf luftigen Bergen geboren ... — 7½
№ 6. Arie: Seht diese allerliebste Meierei ... — 15
№ 7. Cavatine: Tief erfüllen mich im Herzen ... — 7½
№ 8. Cavatine: Wohlan, nun fort zu unserm Ziele ... — 10
№ 9. Basquaise: Carlos liebt die schöne Baskin ... — 15
№ 9 bis do. f. Mezzo-Sopran ... — 15
№ 10. Romanze: Herzlos verstossen und verlassen ... — 7½
№ 10 bis do. f. Contralto ... — 7½
№ 11. Trio: Jetzt hoffe ich, jetzt hoffe ich ... — 25
№ 12. Quatuor: Georgette ist's, ja ich verstehe ... — 27½
№ 13. Trio: Röschen bleib', ein wenig noch ... — 22½
№ 14. Romanze: Der Verdacht, Therese, er verwendet ... — 10
№ 14 bis do. für Bariton oder Mezzosopran ... — 10
№ 15. Romanze: Du hast Dich meinem Wort gegeben ... — 7½
№ 16. Gesang des Tambours: Tambour mit der Trommel voran — 22½
№ 16 bis do. do. für 4 Männerst. u. Trommel ad lib. — 12½
№ 16 ter do. do. für eine Stimme ... — 15
№ 17. Chor (Gebet) der jungen Mädchen: Horch wie die Glocke — 10
№ 18. Duett: Und Du willst fort? Gewiss ... — 12½
№ 19. Romanze: Mit banger Seele ihren Spuren ... — 10
№ 19 bis do. für Bariton oder Mezzosopran ... — 10
№ 20. Trio: O Gott, o Gott hört ich recht ... — 17½

Lieder u. Gesänge für eine Singstimme mit Pfte.-Begl.

Thlr. Sgr.

Donizetti, G., Die Odalike f. 1 Singst. mit Begl. des Pfte. — 5
Haftstein, A., Les Adieux. Romance p. 1 Voix avec Pfte. — 7½
Liederteuspel, Samml. ausgewählter Gesänge f. 1 Singstimme mit Pfte.-Begl.
No. 69. Irisches Volkslied (eingelegt in »Martha«) ... — 5
» 70. Reinthaler, Glockenthürmers Töchterlein ... — 5
» 71. Donizetti, G., Die Odalike ... — 5
Reinthaler, Glockenthürmers Töchterlein. Lied f. 1 Singstimme m. Begl des Pfte ... — 5
Tiehsen, Otto, 6 Gedichte f. 1 Sopranstimme mit Pfte.-Begl. Op. 28 ... — —
Voss, Ch., Ach wüsstest du, wie ich dich liebe, Lied f. 1 Singstimme mit Pfte.-Begl ... — 7½

Neue Musikalien

im Verlage von Friedrich Hofmeister in Leipzig.

Thlr. Ngr.

Anacker, Op. 27. 3 Lieder f. Bass (od. Alt) m. Begleit. des Pfte. No. 1. Das stumme Herz, 5 Ngr. No. 2. Was kettet uns an ein verwandtes Herz, 10 Ngr. No. 3. Der Schmidt und seine Werkstatt, 7½ Ngr ... — 22½
Battanchon, Op. 4. 24 Etudes p. Violoncelle. Liv. 1. 6 Etudes (dans le Manche) ... — 15
Bergt, Ad., Op. 7. 5 Charakterstücke f. Pfte. Heft 1. 2. à 15 Ngr ... 1 —
Duvernoy, Op. 180. Fantaisie sur Lucie de Lammermoor p. Pfte ... — 17½
Flügel, Op. 24. Neue Nachtfalter f. Pfte. Heft 1, 2. à 17½ Ngr. 1 5
Gutmann, Op. 8. Deux Nocturnes p. Pfte. Nouv. Edit. . — 12½
Labitzky, Beliebte Walzer und Polka f. 2 Viol., Bratsche, Flöte, Clarinette, 2 Hörner und Bass, Vello ad lib.
No. 1. Die Orientalen, Walzer. Op. 109 ... — 18
» 2. Gruss an Prag, 3 Polka. Op. 111 ... — 18

Sämmtlich zu beziehen durch **Bote & Bock** in Berlin, Breslau u. Stettin.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock**, Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8. Stettin, Schulzenstr. No. 340.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 20. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 16. Mai 1849.

Zu beziehen durch:
WIEN. Pietro Mechetti qm Carlo.
PARIS. Brandus et Comp., 87. Rue Richelieu.
LONDON. Cramer, Beale et Comp., 201. Regent Street.
St. PETERSBURG. A. Bultner.

NEW-YORK. Scharfenberg et Luis.
MADRID. Union artistico-musicae.
ROM. Merle.
AMSTERDAM. Theune et Comp.
STOCKHOLM. Hirsch et Comp.
MAYLAND. J. Ricordi.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock
im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerst. 8, Stettin, Schulzenst. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.
Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.
Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Recensionen (Kirchenmusik, Canzonetten). — Berlin (Musikalische Revue). — Correspondenz (Paris, Meyerbeer's Prophet). — Nachrichten. — Nekrolog. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Recensionen.

Kirchenmusik.

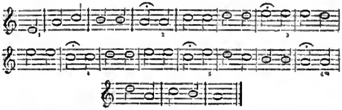
H. Esser, Op. 20, der König der Ehren. Worte des 47sten Psalms. Für Chor und Orchester. 43 S. Mainz, Schott's Söhne.

Ueber dieses sauber gearbeitete Werk ist kürzlich in der Neuen Musikzeitung von Brendel (1849, No. 21, 11. März) eine Beurtheilung von Riccius erschienen, der ich mich in den Grundzügen anschliesse, so sehr ich auch in den ästhetischen Beweisführungen von dem geachteten Kritiker abweiche. Gerade über protestantische Kirchenmusik sind neuerlich viel abweichende Meinungen ausgesprochen und die Betrachtung darüber noch nicht geschlossen, die Grundansicht noch in keinem Punkte festgestellt. In dem, was die Factur, das Technische betrifft, ist man so weit wenigstens einig, dass man nach gewissen stehenden Kunstmaassen das Allgemeinste der Schönheit zu ermessen im Stande ist: Rhythmus und Harmonie lassen sich grammatisch beurtheilen, Melodie und eigentliche Schönheit wenigstens durch Anführung melodiöser Sätze anschaulich machen, wenn auch nicht demonstriren. In diesem technischen Gesichtspuncte, der zuweilen auch ein wenig in das Melodiös-Schöne hineingreift, findet sich doch eine gewisse Uebereinstimmung, eine vorläufige Verständigung, und namentlich stimme ich in diesem Punkte dem Lobe unsers wackern Riccius bei. In den allgemeinen Gesichtspunkten, besonders aber den kirchlich-poetischen Theorien, findet sich der ausgedehnteste Widerspruch, den wir kaum wagen, mit wenigen Strichen auf seine einfachen logischen Grundfragen zurückzuführen. Aber so wenig auch diesen Augenblick Ruhe ist für so stille herzliche Aufgaben wie die vorliegende, so versuchen wir es doch, um nicht allein unserm Vor-Kritiker, sondern auch anderen Freunden und Feinden unsers Kunstgetreibes zu zeigen, dass selbst in diesen Sturmtagen weder die deutsche Musik selbst, noch das Interesse an ihr schweigt.

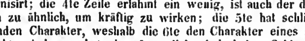
Der Standpunkt unsers Componisten ist dem innersten Gehalte nach modern, der technischen Arbeit nach der früheren kirchlich tüchtigen Zeit zugewandt. Das Erste brauchte eigentlich kaum bewiesen zu werden, da Niemand gänzlich ausser dem Geiste seiner Zeit ist. Aber die Geister sind so mannigfach, das Maass unsers Urtheils so klein neben dem Reichthum der Genien, dazu unser früherer Urtheiler so sehr geneigt, Esser'n eine Stelle in der Händelschen Schule zuzuweisen, dass wir es betonen müssen: nicht Händel oder Schneider, sondern Mendelssohn ist es, dessen religiöse Auffassung auch hier zu Grunde gelegt ist. Händel wird übrigens durch Riccius sehr unrichtig als „frommer, fast starrer Protestant" bezeichnet, da er vielmehr sinnlich überkräftig, oft auch in heiligen Klängen weltlich schimmernd, bei dem Allem aber tiefgewaltig bewegt, bildreich, strömend und wallend ist, voll jugendlicher Inbrunst. „Fromme Starrheit" liesse sich, wenn so kurze Worte überhaupt für solche Charakteristik hinreichten, weit eher an S. Bach entdecken; doch ist dies ein sehr dürftiges Prädicat zufälliger Nebendinge, bei S. Bach nur allenfalls bei schwächern Werken des Gewaltigen anzuwenden. Eine erstarrte Frömmigkeit findet sich bei den letzten Nachzüglern der römischen (palestrinischen) Tondichtung im vorigen Jahrhundert und bei manchen rationalistisch-orthodoxen Musikanten von den Unsgren aus den Zeiten zwischen Bach und Schneider. Auch jene Auffassung des Händel'schen Zeitalters, wonach das kirchliche Leben und Treiben überhaupt leichter und unmusikalischer gedacht

wird, als es wirklich gewesen (Neue Musik-Ztg. S. 121, 122), stimmt nicht ganz mit dem, was Winterfeld's Forschungen über dasselbe festgestellt haben. Nur das ist gewiss, dass heute weder das Bedürfniss noch die Liturgie der poetischen und tonkünstlerischen Entfaltung günstig sind. Aus dieser Grundstimmung ist auch erklärlich, dass kein Gegenwärtiger „von den Triebfedern des Glaubens" (S. 122) im tiefsten Grunde dergestalt geleitet ist, dass aus dem Glauben die Schönheit geboren wäre. Selbst in Mendelssohn's kirchlichen (rectius: geistlichen) Musiken ergiebt sich mehr ein „ehrliches Wollen, ein abgeschlossenes Kunstwerk zu liefern" (ebend. S. 122), als ein tiefes Wollen ursprünglicher Empfindung; unsere Tonkünstler insgesammt „bemühen sich vergeblich, fromme Klänge", oder im höchsten Sinne kirchliche, zu singen (ebend.). Also sehen wir alle Unternehmungen auf diesem Gebiete an als Versuche, im glücklichsten Falle gelungene Anklänge an frommere Zeiten, im seltensten Andeutungen einer neuen Zukunft geistlichen Gesanges.

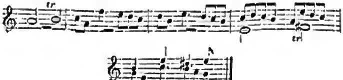
Von den gegenwärtigen Versuchen nun ist der vorliegende der glücklichste, der mir bekannt geworden. Es ist nicht blos tüchtiges Streben und wackere Arbeit darin (ein Vorzug, der heut zu Tage zu den mitleidig belächelten gehört, aber doch nicht so gar verächtlich ist, wie manche Urtheilende und Schaffende meinen, auch darum, weil er so selten ist!), es ist nicht allein formell Gesundes darin geleistet, sondern auch der materielle Inhalt, nämlich die Melodien und melodisch-harmonischen Entfaltungen, das Fleisch und Blut ist gesund. Eine instrumentale Ouverture beginnt, mit Kunst und Pracht einen Choral und ein Fugenthema auszulegen. Den Choral singt das obere Violoncell vor, begleitet von Viola, Violoncell, 2. Basso. Das Thema hat alterthümlichen Klang: Mortimer freilich dürfte wiederum fragen, warum wir den ächten Choralton nicht mehr finden können? Aber es ist doch Gesang darin, mehr als in allen andern neuen Versuchen:



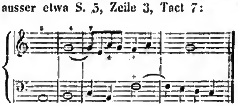
Die erste Hälfte, Zeile 1, 2, 3, ist sangvoll und gut harmonisirt; die 4te Zeile erlahmt ein wenig, ist auch der dritten zu ähnlich, um kräftig zu wirken; die 5te hat schliessenden Charakter, weshalb die 6te den Charakter eines gesuchten Anhanges hat, eines äusserlich wiederholten Schlusses. 5 und 6 könnten melodischer und wahrhaft abschliessend so lauten:



Späterhin wird derselbe Choral am Ende der Ouverture mit heller Pracht in *Dur* umgewandelt, wo die beiden Schlusszeilen in weit treffenderem Verhältnisse zu sich und zum Ganzen stehen. Die Feuerprobe des Chorals, von Menschenstimmen gesungen zu sein, wird hier nicht bestanden, was wir um der Melodie willen bedauern. Zwischen dem *Moll-* und *Dur-*Choral steht eine Fuge:

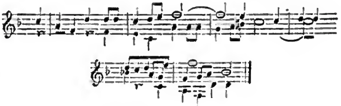


deren antik klingendes Thema sich doch nicht trocken, sondern tüchtig erweist, melodisch bedeutend in seiner scharfen rhythmischen Gliederung, harmonisch reich, kunstvollen Ausführungen in Argumentationen etc. Raum bietend; das Ganze ist sehr glücklich gearbeitet und von eindringlicher Wirkung. Dankbar werden es sogar die vornehmen Hörerinnen empfangen, weil es so kurz und rund heraus gesagt ist, nur 63 Tacte lang; und die Gelehrten finden nicht, wo sie einen Haken oder Asteriscus einschlagen möchten, ausser etwa S. 5, Zeile 3, Tact 7:

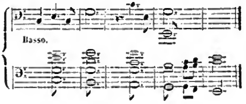


wo der Asteriscus den schrillen Octavenklang der tiefen und mittleren Stimmen andeutet; äusserlich und schriftlich ist er gemieden, die oberen Stimmen mildern ihn, aber es klingt schlimmer als es aussieht.

Mit starken schallenden Stimmen erhebt sich nun der Gesang: „Der Herr, der Allerhöchste, ist schrecklich, ein grosser König der Ehren"; zuerst etwas declamatorisches Gerassel, doch bald in schönem melodischen Strome ausmündend. Dann folgt *Fugato*: „Ein grosser König der Ehren" S. 11–15:



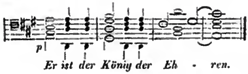
ein schöner Satz, der Händelschen Klang hat, gesunde fröhliche Schlagkraft und deutliche Auslegung der Stimmen. Dann singen in stillem demüthigen Ton, harmonisch verdichtet, fünf tiefe Stimmen dieselben Worte wie fernklingenden Gegengesang. Unbedeutend ist der zweite Satz, *C-dur* $\frac{3}{4}$: „Er fähret auf mit Gejauchz", wo der abscheuliche Consonantenklang am Ende *) die Sänger beschweren wird, übrigens aber auch in sich die Melodie keine Fülle trägt, S. 22:



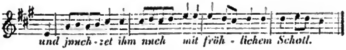
Zwar ist auch hier rhythmisches Leben und picante Harmoniefügung, aber der Anfang hat etwas Verzwicktes, das Ganze geht nicht recht zu Herzen. Hier scheint Händel zu sehr nachgeahmt zu sein, während vorhin lebendiger Anklang, freies Wiederbringen waltete. Hierauf folgt jener frühere harmonische sanfte Satz der fünf tiefen Stimmen verändert, erhöht, wirkungsvoll, leider durch eine überweiche sentimental Mendelssohn'sche stillstehende Septime entstellt, die man gern herauswürfe, um einen hellblickenden Dreiklang zu vernehmen:

*) Mit Gejauchz, mit G — wer das deutlich aussprechen will: chzm (Summa 4 Consonanten in continuo: ch, t, s, m!), der nehme sich in Acht, dass er nicht umkippe und die Leute glauben, er niese.

Adagio.

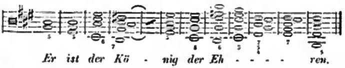


Das nächstfolgende Fugenthema: „Und jauchzet ihm nach mit fröhlichem Schall“ S. 29:

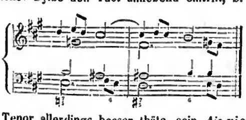


ist etwas leichtfertiger Natur, nicht tief und gewaltig gedacht, sondern mehr nach dem Maasse des: „Fröhlichen Schalls“ zugeschnitten. Das wäre gut, wenn's nicht so sonderbar declamirt wäre und leicht in einen leierhaften Ton verfiele. Einem grossen Chor darf man nicht zu feine Nüancen und Uebertragungen des Ausdrucks zumuthen. Aber ungeachtet dieses Uebelstandes ist die Fuge gut entwickelt, verständlich und geniessbar. Dann tritt ein zweites weit edleres Fugenthema ein: „Er ist der König der Ehren“ S. 32:

das im schönsten Händel'schen Anklange durchgeführt wird und sich bald nachher zu einer Doppelfuge vermählt mit jenem ersten Thema, das nun erst als Gegensatz bedeutend wirkt. Hiemit ist nun zwar die Intention des Componisten gerechtfertigt, aber das erste Thema in sich nicht besser geworden, so sehr es auch an der Veredlung des zweiten Theil nimmt. Das Ganze dieser grossartigen Doppelfuge macht, wenn man den Eingang des ersten Themas überwunden hat, einen wohlthuenden Eindruck. Sehr gut und ein günstiges Zeugniss der allgemeinen künstlerischen Einsicht des Verf. ist der Schluss. denn er ist deutlich vorbereitet durch Ausklingen der Doppelfuge (S. 41), worauf der milde harmonische Satz noch einmal eintritt und dann mit klarer Fülle leichtverständlicher Accordmassen alle Stimmen zu Ende schwimmen. Nur in den letzten 3 Tacten wollte uns das bekannte Septimenhemmniss nach den übrigen hallenden Dreiklängen nicht recht munden, S. 43:



Manches aber, das gestehe ich gerne zu, macht in lebendiger Wirkung einen bessern Eindruck, als auf dem blossen Papier. In dieser Rücksicht bescheide ich mich auch des Urtheils über eine andere Stelle, die harmonisch glücklich gedacht ist, aber mir äusserst schneidend klingt, weil eine kühne Dissonanz nicht liegen bleibend, sondern mit frisch gesprochener Sylbe den Tact anhebend eintritt, S. 37:



wo der Tenor allerdings besser thäte, sein *Ais* vier Viertel lang stille zu halten auf einer Sprechsylbe, statt unnöthige Schmerzen zu erregen bei dem „fröhlichen Schalle“; denn beide Septimen sind doch nur Vorhalte der milderen Sexten, die hier den harmonischen Kern ausmachen, und deshalb müsste die zwischen schneidende übertriebene Quinte ein wenig bescheidener sein.

Ich wünsche, dass Hr. Esser diese flüchtigen Skizzen einer Beurtheilung so wohlwollend aufnehme, wie ich mich an seinem Werke erfreut habe, das mir unter allen heutigen in diesem Gebiete eines der gelungensten scheint.

Dr. Eduard Krüger.

Canzonetten.

Man hat in neuester Zeit öfters versucht, das italienische Volkslied bei uns einzuführen oder nachzubilden. Solche Versuche sind eher zu billigen, als die grosse Vorliebe für den italienisch-dramatischen Gesang. Die bestimmte, abgegrenzte und leichte Form, in der das Lied sich bewegt, verbunden mit dem volksthümlichen Charakter, fesselt im Allgemeinen mehr und ist eingänglicher. Wir haben im vorigen Jahrgange Originalmelodien der Art besprochen. Heute liegen uns einige Nachbildungen, d. h. selbstständige deutsche Lieder vor, die uns in die Anschauung der Italiener, so weit sie diesem Gebiete angehören, einführen.

Gotthard Wöhler. „Venezia“. Album venetianischer Lieder. Op. 13. 2 Hefte. Berlin und Breslau, bei Ed. Bote & G. Bock.

Die beiden Hefte enthalten 8 Lieder, von denen das eine mehr, das andere weniger charakteristisch genannt werden darf. In allen aber hat der schon durch andere Lieder rühmlichst bekannte Componist manche hübsche Wirkung in das Pianoforte gelegt, dem ein wesentlicher Antheil zuzuschreiben ist, wenn diese Gesänge, was wir wünschen, mit Beifall aufgenommen werden. Das erste Gedicht, „Gondelfahrt“ von Geibel, gehört zu den besten. Eine ruhig, sanft getragene Melodie, zu der die Begleitung den Rhythmus der Gondelfahrt sinnig ausführt, giebt dem Liede eine hübsche Färbung. Einen ähnlichen Eindruck macht die zweite Nummer. Das dritte Lied scheint die Nachbildung einer Volksweise zu sein und passt in dem Metrum nicht überall günstig zu dem deutschen Text. Italienische Worte würden vielleicht noch bezeichnender wirken. Wir meinen Stellen wie diese:

Das Ständchen von Freiligrath ist ebenfalls sinnentsprechend und auch melodisch anziehend. Nur fängt hier, wenn sich auch eine gewisse Verschiedenartigkeit in der Begleitung nicht verkennen lässt, die einförmige Grundlage, auf die sich im Ganzen die Begleitung stützt, an, fühlbar zu werden. Ganz ähnlich verhält es sich mit Nr. 6, während Nr. 5 wieder eine sehr hübsche Composition ist. Sehr schön und gelungen ist das Abendlied von Geibel. Das letzte Lied stimmt in der Anlage wieder mit dem ersten zusammen, namentlich hinsichtlich des Rhythmus in einzelnen Stellen. Im Ganzen dürfen beide Hefte als eine erfreuliche Liedergabe bezeichnet werden.

Dr. Julius Becker, Drei zweistimmige Canzonetten für zwei Frauen- oder eine Frauen- und eine Männerstimme mit Begl. des Pfte. Op. 40. Leipzig, bei Peters.

— —, Drei venetianische Gondellieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Op. 41. Leipzig, ebendaselbst.

Ueber beide Hefte dürfen wir das günstigste Urtheil fällen. Die zweistimmigen Lieder insonderheit sind sehr hübsch gemacht, einfach, leicht und anmuthig in der Mo-

lodie. Die Stimmen weben sich geschickt ineinander und die Begleitung bildet, wo es nothwendig ist, eine ansprechende Ergänzung. Im Charakter sind die beiden ersten gleichartig, das dritte von lebhafterer Haltung. Auch das Heft einstimmiger Lieder zeichnet sich durch seinen naiven und lieblichen Charakter aus. *Dr. Lange.*

Berlin.

Musikalische Revue.

Am 8. Mai im OPERNHAUSE „das Feldlager in Schlesien" von Meyerbeer. Die Oper war längere Zeit von unserm Repertoir verschwunden, um so besuchter war das Haus bei ihrer jetzigen Aufführung. Die Rollen-Besetzung war dieselbe wie früher, wenigstens in den Hauptparthieen. Hr. Bötticher, dessen Stimm-Indisposition noch nicht ganz gehoben, liess in der Parthie des Salldorf Manches zu wünschen übrig, während Frl. Tuczek: Vielka, Hr. Mantius: Conrad, Hr. Ziesche: Tronk und Frl. Brexendorf: Bertha vollkommen genügten. Die Regie hatte einige Abänderungen in den auf der Bühne früher betheiligten Statisten getroffen, unter Anderm blieb ein Regiment zu Pferde fort, indessen bleibt der Schaulust und des Gepränges dennoch genug übrig. Erhebend war der Enthusiasmus, mit welchem der schöne Chor: „Für unsern König Blut und Leben" vom Publikum mit einem endlosen Beifallssturm aufgenommen und stürmisch da capo verlangt wurde. Beweis genug, wie tief in der Brust eines guten Preussen die Liebe zu seinem Herrscherhause wurzelt.

In der DOMKIRCHE war am 9ten Nachmittags von Hrn. Musikdirector Neithardt ein geistliches Concert veranstaltet worden, das wegen seiner vortrefflichen Ausführung wie wegen seiner mannigfaltigen Gaben zu den brillantesten dieser Gattung gehört. Es war einem wohlthätigen Zwecke gewidmet, der auch erreicht wurde, da der Raum der Kirche ganz mit Zuhörern angefüllt war. Den Hauptbestandtheil bildeten die Leistungen des Königl. Domchors, die ihrem ganzen Werthe nach bekannt und schon öfters in diesen Blättern gewürdigt worden sind. An Correctheit und feiner Nüancirung giebt dieses Institut in seinen Gesängen, besonders denen, die in dem altitalienischen Kirchenstyl geschrieben sind, die vortrefflichsten Proben. Diesmal hatte für solchen Vortrag besonders Hr. Kapellmeister Nicolai gesorgt, von dem verschiedene Kirchengesänge, Psalmen u. A., die vorzugsweise für den Domchor bestimmt sind, vorgetragen wurden. Ausserdem hörten wir Mendelssohn's Hymne. Unter den gesanglich sich producirenden Solokräften nennen wir Hrn. Zschiesche und dessen Tochter, deren Kunst ebenfalls bekannt ist und eine hier noch nicht aufgetretene junge Sängerin, Frl. Marie Rust, Schülerin des Hrn. Mantius. Sie sang die bekannte Arie aus Paulus: „Jerusalem" und documentirte ein ansprechendes, wohlklingendes Organ, über dessen ganzen Umfang und technische Ausbildung wir indess nach dieser einen Leistung noch kein vollgültiges Urtheil aussprechen können, zumal die junge Sängerin befangen erschien. Jedenfalls aber berechtigt die Stimme zu günstigen Erwartungen, die sich mit der Zeit entschiedener herausstellen werden. Die Hrn. Haupt und Grell gaben Proben ihres anerkannten trefflichen Orgelspiels, Hr. K. Musikus Belcke als Posaunist, insbesondere als Virtuos eines sehr kunstvoll, vielleicht zu künstlich behandelten Tons.

d. R.

Correspondenz.

Paris.

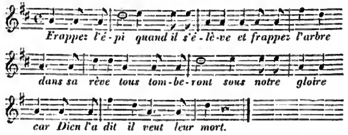
Meyerbeer's „Prophet".

(Fortsetzung.)

Das öftere Hören der Oper setzt mich heute in den Stand, etwas mehr auf Einzelnheiten einzugehen. Um Wiederholungen zu vermeiden, will ich indess auf die beiden ersten bereits besprochenen Akte nicht mehr zurückkommen und diese lieber später noch einmal besprechen. Der dritte Act ist hier wie gewöhnlich der Ballet-Act, die Augenweide des Publikums. Wir haben das Lager der Anabaptisten in einem Walde Westphalens vor uns. Im Hintergrunde ein gefrorener See, der von beschneiten Bäumen eingefasst ist, Wald von allen Seiten und dieses malerische Ganze in einen grauen Duft des sinkenden Tages eingehüllt. Ueber die Scene stürzen Krieger, die so eben die Schlacht verlassen, mit Gefangenen von hohem Range, den Grafen, Baronen und Edelkindern der Umgegend. Das wilde Heer schickt sich zu einem Gemetzel an und so beginnt der Act mit einem sehr kraftvollen höchst charakteristischen Chor in *H-moll*.

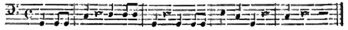
Du sang! que Judas succombe!
Du sang! dansons sur leur tombe!
Du sang! voilà l'hécatombe
Que Dieu vous demande encor!

Besonders merkwürdig ist das *Allegro feroce:*



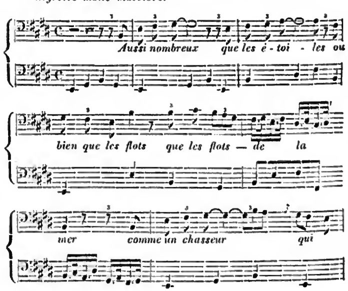
Thême principal de l'Ouverture joué par 4 Cimbelles:

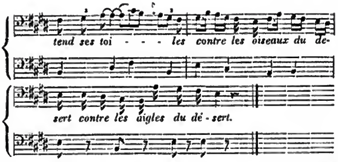
Vivace.



Mathisen, eines der Häupter der Anabaptisten, hält das Gemetzel auf. Als die Scene ruhiger wird, singt Zacharias:

Allegretto molto maestoso.





Die Soldaten sind hungrig und müde und lassen sich auf dem Schnee nieder. Da sieht man auf dem gefrorenen See Schlittschuhläufer mit Körben und Esswaaren herankommen. Die Mise en scène ist hier wirklich überraschend schön und man hat gut predigen, dass dergleichen nicht zur Sache gehört, es dürfte eher das Gegentheil gesagt werden; denn das Schlittschuhlaufen ist hier viel natürlicher als das Tanzen und wenn der Luxus überhaupt nur schön und nicht bei den Haaren herbeigezogen ist, so kann man ihn auf der Bühne immer als angenehmes Geschenk hinnehmen. Die Ballet-Musik, die nun beginnt, ist von einem Ende zum andern vortrefflich; es weht eine Frische und Lebendigkeit in ihr, wie in keiner andern Balletmusik von Meyerbeer.

Nach dieser Scene befinden wir uns in einem Zelte der Anabaptisten. Jonas bringt Oberthal gefangen herbei, erkennt ihn aber nicht, da es unterdess Nacht geworden ist. Zwischen ihnen beiden und Zacharias entwickelt sich nun ein Trio, das im Wesentlichen einen komischen Charakter hat. Es ist aus *C-dur* und unstreitig eines der Hauptstücke der ganzen Oper. Oberthal, der von den Anabaptisten aufgegriffen worden ist, giebt, um sich zu retten, vor, er wolle sich zu ihnen schlagen. Er fragt sie nun:

Sous votre bannière
Que faut-il faire?
Je veux le savoir!

Die Beiden antworten:

Tu veux le savoir?
Puisque tu persistes,
Des anabaptistes
Voici le devoir.

Darauf werden Becher auf den Tisch gesetzt und Zacharias empfiehlt zunächst:

Le paysan et sa cabane
En tout temps tu respecteras!

worauf Oberthal:

Je le jure.

Diese Phrase, die sich später bei verschiedenen Gelegenheiten wiederholt, wird sehr kunstvoll in beständig neuen Variationen wiedergegeben. Dann kommen andere Verhaltungsmaassregeln, wie:

Abbaye ou couvent profane
Par le feu tu purifieras!

Ou baron, ou marquis, ou comte,
Au premier chêne tu pendras!

Toujours et quel que soit leur compte,
Leurs beaux écus d'or tu prendras!

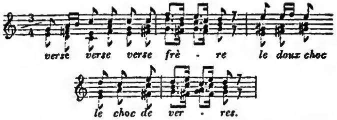
und dazwischen immer das schauerlich-komische:

Je le jure!

Besonders schön ist dann die Stelle von Jonas:

Du reste, en bon chrétien, mon frère,
Saintement toujours tu vivras!

in welcher namentlich das Saintement sehr charakteristisch ist. Man fühlt hier wirklich den Grundton der Hypocrasie. Noch gelungener ist dann das Ensemble:



Dieses Trio findet in Paris jedesmal wahrhaft enthusiastischen Beifall, denn abgesehen von diesen einzelnen Schönheiten, enthält es auch eine höchst wirksame Steigerung. Es fällt nämlich Jonas auf einmal ein, Licht anzustecken, er zieht Stahl und Schwamm hervor und singt nun:

La flamme scintille,
Et grâce à ce fer,
Du caillou pétille
Et jaillit l'éclair.

Die Musik ahmt hier ganz in komischem Tone das Tippen des Stahls nach und ist von eigenthümlicher Wirkung. Tragi-komisch ist dann das Erkennen, nach welchem die drei das Trieb-Thema auf einem ganz entgegengesetzten Text singen.

Oberthal wird dem Tode geweiht und abgeführt. Der Prophet erscheint und ist tiefsinnig gestimmt. Scribe verfehlt nicht, der deutschen Geschichte hier einen Tadel und der französischen ein Compliment zu machen. Johann sagt:

Jeanne d'Arc sur ses pas fit naître des héros,
Et je n'ai sur les miens traîné que des bourreaux!

Es ist nur schlimm, dass es wahr ist! Indess ist Scribe's und Meyerbeer's Prophet so blutdürstig nicht, als unser Schneider von Leyden, das beweisen schon diese Worte und der Ton, in denen er sie singt. Als er Oberthal zur Richtstatt führen sieht, will er ihn ohne ihn zu kennen begnadigen, nachdem er ihn erkannt hat, hebt er den Urtheilsspruch über ihn Bertha's wegen auf. Oberthal sagt ihm nämlich, dass die Jungfrau, um ihrer Schmach zu entgehen, sich vom Thurm in den Fluss stürzte und wie er gehört hat, jetzt in Münster ist. Da die Anabaptisten nun gerade vor Münster liegen, so ist dies für Johann ein Stachel mehr, die Stadt einzunehmen. Nun steht das ganze Lager auf; man hat ihnen Münster versprochen und sie sind meuchlings vom Feinde überfallen worden. Der Prophet erscheint und stellt die Ordnung wieder her. Die Schlusshymne in *C-dur* wird in Paris zu den gelungensten Stücken gezählt, eine Ansicht, die ich darum nicht ganz theilen kann, weil die Melodie für die Grösse der Situation und namentlich in Bezug auf ihre Umgebungen zu sanft ist. Die Worte lauten:

Roi du ciel et des anges,
Je dirai tes louanges
Comme David ton serviteur!
Car Dieu m'a dit: Ceins ton écharpe
Et conduis-les dans le salut.
Réveille-toi, ma harpe!
Réveille-toi, mon luth!
Victoire! c'est Dieu qui m'envoie;
Que sa bannière se déploie,
Que les monts tressaillent de joie
Et disent la gloire des cieux!

Am Schlusse des Actes sieht man am Horizonte über den Thürmen von Münster die Sonne aufgehen, was in Paris mittels electrischen Lichtes sehr schön dargestellt worden ist.

Im 4ten Akte sind die Anabaptisten in Münster. Auf einem öffentlichen Platze gehen Bürger ab und zu und beklagen ihr Loos in einem schönen Chor in *E-dur*:

Courbons notre tête,
Craignons le trépas.

Unter der Masse bemerkt man Fides, die weinend umherirrt. Eine Romanze in *E-moll* stellt ihren Seelenzustand dar:

Donnez pour une pauvre âme,
Ouvrez-lui le paradis!
Donnez à la pauvre femme
Qui prie, hélas! pour son fils!
Au sein de votre richesse,
Donnez, seigneur opulent!
Donnez pour dire une messe,
Hélas! à mon pauvre enfant!

Die schöne Melodie geht bei den Worten: au sein u. s. w. in *E-dur* über und wird von Mad. Viardot wirklich ergreifend gesungen. Eben so schön ist das darauf folgende Duo in *G-moll* zwischen Fides und Bertha, die sich wiederfinden:

Pour garder à ton fils le serment qui m'engage,
Vainement j'ai cherché le trépas dans les flots!
Un pêcheur m'a portée expirante au rivage,
Où des soins généreux m'ont cachée aux bourreaux!
Et plus tard j'ai couru! j'ai revu ta chaumière! . . .
Où sont-ils? . . . où sont-ils? Disparus pour jamais!

Fides erzählt darauf:

Un matin, je trouvai dans mon humble logis,
Des habits teints de sang . . . c'étaient ceux de mon fils.
Une voix s'écria: Le ciel voulait sa tête,
Tu ne le verras plus! c'est l'arrêt du Prophète!

Die Worte: le ciel u. s. w. sind hier von schauerlicher Monotonie. Sehr lebendig wirkt dann das Solo Bertha's in *G-dur:*

Dieu me guidera!
Dieu m'inspirera!
Sa voix immortelle
M'anime et m'appelle!
Ma seule espérance
Est dans la vengeance. . . .
Jean . . . réveille-toi!
Viens! . . . marche avec moi!

Nun beginnt die Entwickelung des Drama's. Johann von Leyden soll im Dome von Münster gekrönt werden. Man sieht einen prachtvollen Zug, der mit einer Art Triumphmarsch herbeizieht und welchem Fanfaren auf der Bühne antworten. Meyerbeer hat hier offenbar die Farben absichtlich sehr grell aufgetragen, ohne darum die Gränzen des Schönen zu überschreiten. Die Sax'schen Blaseinstrumente sind bei den Fanfaren von wunderbar kräftiger Wirkung. Es ist früher von einer Melodie die Rede gewesen, die das Recitativ Johann's im 2ten Acte begleitet und Bezug auf die Vision hat, die ihm erschienen war. Meyerbeer benützt nun diese reizende Melodie im 4ten Akte auf meisterhafte Art, indem er sie auf den Huldigungschor des Propheten wiederholt. Ich will sie hier mittheilen, wie sie im 2ten Acte steht:

Andante.

Denkt man sich zu dieser grossartigen Scene, die eigentlich das Finale zum 4ten Akt einleitet, einen Choral auf das:

Domine salvum fac regem,

Orgelklang, eine meisterhafte Benutzung des Orchesters und im Vordergrunde die Stimme der Fides, so kann man sich eine schwache Vorstellung von der Wirkung dieses Ensembles machen. Schon der blosse Contrast zwischen dieser Krönungsscene und der Erscheinung der Fides, die den Propheten verflucht, ist erhaben:

Que Dieu sauve le roi prophète!
Disent-ils . . . Ce sont là leurs voeux!
Et moi, j'appelle sur sa tête
La juste vengeance des cieux!

betend:

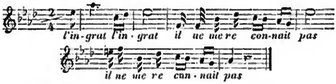
Grands dieux, exaucez ma prière!
Qu'errant, misérable et proscrit,
Il soit châtié sur la terre!
Que dans le ciel, il soit maudit!

Dieses strenge katholische Wesen giesst über Johann's Mutter eine wahrhaft religiöse Weihe, die ihr etwas Idealisches giebt.

Man sieht nun den Propheten auf der Höhe der grossen Treppe, die in das Schiff der Kirche führt. Er ist gekrönt und bei seinem Erscheinen sinkt Alles zur Erde. Da fällt ihm die frühere Weissagung der Anabaptisten ein: der Traum ist zur Wahrheit geworden, er regiert wirklich. Bei dieser feierlichen Stelle hört man auf einmal einen Schrei, Fides hat sich umgekehrt und ihren Sohn erkannt. Johann erkennt seine Mutter ebenfalls und will, vom Gefühl überwältigt, in ihre Arme stürzen. Aber er ist der Prophet, „den kein Weib in ihrem Schosse getragen hat"; eben noch hat's die Menge feierlich angestimmt, ein Wort von Jonas erinnert ihn daran und so beginnt für ihn eine wahrhaft tragische Situation. Jonas raunt ihm in's Ohr, man würde, wenn er sich zu erkennen gäbe, die Mutter morden und Johann geht nun, seine höchsten Gefühle überwältigend, auf sie zu und fragt gelassen:

Qu'elle est cette femme?

Die Antwort ist von herrlicher Wirkung, namentlich bei folgender Stelle:



Nun die drohenden Chöre des Volks und der Anabaptisten, das Zucken der Dolche über Fides und die immer wachsende furchtbare Lage Johann's. Die Erfindung des Dichters ist hier bewundernswürdig und man kann kaum begreifen, warum einige Journalisten ihr Urdeutschthum so weit treiben, Scribe's Text mit aller Gewalt herunterzureissen. Wir werden gleich sehen, dass so etwas am Ende doch nur ein Künstler erfindet. Johann hat, wie wir wissen, seine Mutter im 2ten Acte schon einmal gerettet und ihr sein Liebstes, seine Braut, geopfert. Dieses Opfer ist nun aber Schuld an seinem Falle und die Verhältnisse schlagen jetzt dergestalt über ihm zusammen, dass er die Mutter, um sie und sich selbst zu retten, verläugnen muss. Sie aber verabscheut ihn, einmal aus religiösen Gründen und dann weil er sie verläugnet. Was thut Johann in dieser furchtbaren Lage? Er sagt: „Seht Ihr denn nicht, dass dieses Weib wahnsinnig ist? Nur ein Wunder kann sie retten." Es kommt ihm nun darauf an, Fides zum Niederknien zu bringen. Da er dazu nichts als Mienen und Geberden hat, denn tausend Augen sind auf ihn gerichtet, so konnte der Componist diesen Effect nur durch das Orchester malen und dies ist Meyerbeer vortrefflich gelungen. Es ist ein Flehen und Drängen, ihn doch nicht zu verrathen, in diesem Instrumentalsatze, der zur Bewunderung hinreisst. Fides ist überwältigt, sie kniet nieder. Von höchster Schönheit ist dann Johann's Frage:

Tu chérissais ce fils dont je t'offri les traits?

und die Antwort:

Si je l'aimais.

„Nun, sagt Johann, so schau mich an und Ihr Alle, die Ihr mich umgebt, zieht Eure Schwerdter. Wenn ich wirklich der Sohn

dieses Weibes bin, wenn ich Euch betrogen habe, so durchbohrt mich, hier ist meine Brust! Nun, fährt er dann gegen die Mutter gewendet fort, bin ich Dein Sohn?" Ist dies nicht eine wundervolle dramatische Erfindung? Die Mutter ist jetzt in derselben Lage, in welcher ihr Sohn früher war, sie kann ihm seine That vergelten, sie kann ihn retten. Und sie thut es. „Ich habe Euch betrogen!" sagt sie, und siehe da, der Prophet hat ein Wunder gethan. Domine salvum fac regem wiederholt der Chor. Fides denkt nun aber daran, dass ihr Sohn jetzt nur einmal dem Tode entgangen ist, seine Braut, Bertha, will ihn, da sie glaubt, er sei der Mörder ihres Bräutigams, ermorden, und deshalb sucht sie ihm nachzustürzen, aber die Dolche der Anabaptisten sperren ihr den Weg. Das Volk schreit auf's Neue: „Miracle!" Diese Scene ist unstreitig die grossartigste, die Meyerbeer bisher geschrieben hat, sie übertrifft in ihren Dimensionen selbst die des 4ten Actes in den Hugenotten. Die ungeheuren Massen sind mit bewundernswerther Kraft und Kunst geführt und dabei ist doch alles individualisirt und seinem Charakter nach benutzt. Diese wirklich inneren Eigenschaften werden dieser Scene, selbst wenn sie auch nicht mit derselben Pracht wiedergegeben werden kann wie in Paris, gewiss überall einen grossen Erfolg zusichern und Meyerbeer's Triumph von Mund zu Munde führen.

(Schluss folgt.)

Nachrichten.

Berlin. Der Kapellmeister Fahrbach, jetziger Director der früher Josef Gungl'schen Kapelle, giebt im Kemperhof sehr besuchte und vom Publikum mit grossem Beifall aufgenommene Concerte. Fahrbach selbst ist ein braver Musiker, geschickter Dirigent, tüchtiger Violinspieler und talentvoller Componist. Wir zweifeln nicht daran, dass er sich hier einen eben so geachteten Namen erwerben wird, wie er in seiner Heimath hinterlassen.

Stutgart. Der König von Würtemberg hat dem Componisten Kücken aus Anlass der Uebersendung des demselben gewidmeten Klavier-Auszugs seiner Oper „der Prätendent" die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft neben dem Bande des Löwenordens verliehen.

Neustrelitz. Der Vorstand der hiesigen Gewerbevereins-Liedertafel, unterstützt durch mehrere Gesangsfreunde der Residenz, veranstaltete am 15. April d. J. im Schützenhaussaale eine Aufführung der „Gesellenfahrten" von Jul. Otto, die auf vielseitiges Verlangen am 22. April wiederholt wurde. Der Ertrag beider Concerte ist für das zu erbauende deutsche Kriegsschiff „der Barde" bestimmt. Die Ausführung des musikalischen Theils unter der wackeren Leitung des Hrn. Kapellmeisters Weidner darf nach Massgabe der Kräfte des Sängerchors jedenfalls als eine sehr gelungene bezeichnet werden, und Hr. Schauspieler Kraepelin, welcher aus gewohnter Gefälligkeit die Declamation übernommen hatte, erwarb sich den ungetheilten Beifall der Zuhörer und Mitwirkenden. Denkbare Anerkennung verdient die Theilnahme des Publikums bei so auffällig ungünstiger Witterung. Wie verlautet, werden die „Gesellenfahrten" binnen kurzer Zeit zu gleichem Zwecke in mehreren Städten unseres Landes aufgeführt werden. *R.*

Oldenburg. Wir hatten kürzlich Gelegenheit, den berühmten Clarinettisten Adder aus Schweden zu hören. Sein Ton ist voll und schön, und der Vortrag von hoher Kunstvollendung.

Darmstadt. Auch hier hat sich ein Verein unter dem Namen: „Musikalisch-dramatischer Künstlerverein" gebildet. Bis jetzt sind 34 Mitglieder, zum grossen Theil aus dem Theater und der Kapelle bestehend, Vorsitzender ist der Hof-Kapellmeister Mangold.

Eisleben. Wir haben jetzt einen Musikverein, welcher gegenwärtig 45 Mitglieder zählt. Der Vorstand besteht aus Seminar-Director Klingestein, Organist Klauer etc.

Mannheim. Die Theaterchronik bringt nachstehenden sehr heitern Bericht: Der „Sommernachtstraum" ist bei der ersten Aufführung im 1sten Act vor vollem, in den anderen vor fast leerem Hause ausgespielt, beim Fall des Vorhangs gezischt und — — — gepfiffen worden! — Das Arrangement war den Leuten etwas zu unverständlich — ohne Ballet, ohne Decorationen u.s.w.; sie sahen — Nichts; — dagegen wird in 8 Tagen eine Posse: „der Kohlenpeter", nach Hauff, von Gerstel bearbeitet, zur Aufführung kommen, worin nur die Decorationen und anderer Firlefanz Comödie spielen. Die Ausstattung dieser Posse soll an 12-1500 Gulden kosten. Frau Gundy verlässt uns! Hr. Flintzer ist wieder auf ein Jahr engagirt, aber ohne seine Frau (geb. Haupt); er selbst hat einen Abzug von 500 Gulden erlitten.

Paris. Es ist neuerlich in der *Revue des deux mondes* und hierauf als Brochure eine sehr interessante Abhandlung erschienen unter dem Titel: „Mozart und sein Don Juan". Die höchst achtenswerthe Arbeit aus der Feder eines unserer bedeutendsten Kritiker, des Hrn. Scudo, beleuchtet dieses Werk und seine Entstehung von ganz neuen Seiten. Die wenig bekannten Memoiren von Lorenzo da Ponte, des Verfassers des Libretto von Don Juan, haben ihm eine Menge bisher unbekannter oder doch entstellter Details darüber geliefert, und in Besitz so kostbarer Documente brauchte sich Hr. Scudo nicht zu scheuen, dasselbe Thema nach einem Hoffmann, Holmes und Alibichef von Neuem zu behandeln. Das Werk ist in jeder Beziehung vortrefflich geschrieben, und lässt ebensowohl den scharfen Denker, wie den tüchtigen Künstler erkennen. Wir können es deshalb allen Denjenigen, die sich für musikalische Kunstgeschichte interessiren, angelegentlichst empfehlen.

— Meyerbeer hat an das Orchester der grossen Oper, durch dessen geschickten Dirigenten Hrn. Girard, der auch als Componist eines bedeutenden Rufes geniesst, bei Gelegenheit der Einstudirung seines „Propheten" folgendes verbindliche Schreiben erlassen: Mein Herr! Erlauben Sie mir, bei der bevorstehenden Aufführung des „Propheten" mich Ihres Organs zu bedienen, um den Herren Mitgliedern des Orchesters der Oper meine lebhafteste Erkenntlichkeit für den unermüdlichen Eifer auszusprechen, von dem sie mir während der langen Dauer der so ermüdenden Proben einen Beweis gegeben haben, so wie für die aufrichtige und echt künstlerische Hingebung, mit welcher sie so glänzend die Hindernisse besiegt haben, welche mit dem Einstudiren eines so schwierigen und complicirten Werkes verknüpft sind. Durch Ihre edelmüthige Mitwirkung kann ich hoffen, dass mein schwaches Werk dem Publikum in der Vollkommenheit der Ausführung erscheinen werde, welche seit langer Zeit der Ruhm der grossen Oper ist und ihr die Bewunderung der musikalischen Welt erworben hat. Ich würde mir nicht das Vergnügen versagt haben, den Herren Mitgliedern des Orchesters mündlich die Gefühle meines innigen Dankes auszusprechen, hätte ich nicht geglaubt, meinem Dank einen neuen Werth zu geben, indem ich denselben durch Ihren Mund abstellen lasse, mein Herr, durch Sie, den würdigen und geschickten Anführer des Orchesters, der Sie so bedeutend zu dem Ergebniss dieser Einstudirung beigetragen haben, und zwar nicht allein durch das gewissenhafte Talent und die angelegentliche Sorgfalt, womit Sie die Ausführung geleitet, sondern auch durch den grossen Nutzen, den ich, wie ich es anerkennen muss, aus Ihren erfahrenen und verständigen Rathschlägen gezogen habe. Möge Ihre vortreffliche Leitung den Herren Mitgliedern des Orchesters noch eine lange Reihe von Jahren hindurch (was ich von ganzem Herzen wünsche) ein sicherer und untrüglicher Wegweiser bei Ihrer edlen Bestimmung sein!

Ihr ergebenster und erkenntlichster

Paris, den 14. April. *G. Meyerbeer.*

— Man liest im *Journal des Débats:* Durch eine Ordre vom 3. Mai hat der Präsident der Republik Hrn. Meyerbeer zum Commandeur der Ehrenlegion ernannt. Diese Ernennung wird die allgemeinste Zustimmung finden. Die französische Regierung hat damit dem berühmten Componisten eine eclatante Anerkennung geben wollen, welcher die französische Bühne nicht nur mit „Robert der Teufel" und „die Hugenotten" beschenkte, sondern sie durch seinen „Propheten" noch um ein drittes Meisterwerk bereichert hat, das den beiden älteren an Werth mindestens gleichsteht.

— „Der Prophet" wurde in der vergangenen Woche zweimal gegeben; die auf Freitag angesetzte dritte Vorstellung unterblieb wegen des öffentlichen Festes und ist auf Montag verschoben. Beide Male war das Haus von einem eben so glänzenden als zahlreichen Publikum besucht, so dass man sich mitten in den Winter, in die Saison der Feste und Bälle versetzt glaubte. Das Erscheinen des neuen Werkes von Meyerbeer verschaffte uns endlich wieder jene schönen Abende, die uns schon ganz aus der Gewohnheit gekommen waren und die Mad. Staël so bezeichnend die „*Fête journalière*" von Paris nennt. Die Aufführung war jedesmal ausgezeichnet. Mad. Viardot bildet ihre geniale Schöpfung als Mutter des Propheten zu immer bedeutenderer Höhe heran; ihre Arie im 5ten Act wird jedesmal von unzähligen Beifallssalven unterbrochen.

— Das Theater *Beaumarchais* unter der Direction des Hrn. Pilati wird einen Versuch mit der Oper machen. Es soll eben nur ein Versuch und zwar unter sehr bescheidenen Ansprüchen sein; wir wollen einen guten Erfolg wünschen, hoffen ihn aber kaum.

— Mad. Persiani hat in Angers die Lucia mit ungeheurem Erfolge gesungen. Sie geht nach Nantes und Bordeaux zu Gastspielen.

— Therese Milanollo bereist jetzt die grössern Städte der Bretagne. In ihrer Begleitung befindet sich ein junger tüchtiger Violinist, Namens Pillet, Bruder des berühmten Cellisten aus der Kapelle des Italienischen Theaters in London. Die treffliche Künstlerin kam ganz unerwartet in St. Briens an und gab ein Concert im Stadthause. Ihre Leistung wurde mit so unbeschreiblichem Enthusiasmus aufgenommen, dass sie sich veranlasst fand, ein zweites Concert im Theater zu geben. Auch Hr. Pillet fand seine Leistungen beifällig aufgenommen, besonders in einem Duo über den Carneval von Venedig, wo beide Künstler in Fertigkeit und Glanz des Spiels wetteiferten.

London. Der italienische Tenorist Calzolari, der sich schon in Brüssel einen Ruf erworben hat, sang beim Wiederauftreten der Lind den Elvino. Seine Stimme gleicht so sehr der Gardoni's, dass ein grosser Theil der Zuhörer ihn für Gardoni selbst hielt. Der Erfolg des neuen Sängers ist entschieden glücklich.

Riga. Fr. von Marra-Vollmer ist hier bereits mehrere Mal aufgetreten, hat gefallen und wird im Ganzen sechsmal singen.

Nekrolog.

Am 11. Mai starb hier unser verdienstvoller Kapellmeister **Otto Nicolai** im 38sten Jahre seines Lebens. Er hatte in der letzten Zeit zwar gekränkelt und besonders an einem dauernden Kopfschmerz gelitten, war aber dadurch im Allgemeinen an seiner Thätigkeit nicht gehindert worden. Er fühlte sich sogar öfters sehr wohl und zeigte sich heiter und gesellig im Umgange mit seinen Freunden. An seinem Todestage kehrte er vom Mittagstisch nach Hause, legte sich auf den Sopha und gab seiner Wirthin den Auftrag, ihm frisches Trinkwasser zu besorgen. Als sie mit dem Wasser in sein Zimmer trat, fand sie ihn vom Schlagfluss getroffen an der Erde liegend. Aerztlichen Bemühungen gelang es nicht, ihn in das Leben zurückzurufen und er verschied in wenigen Stunden. Die Königl. Kapelle und der Domchor verlieren an ihm einen sehr tüchtigen Dirigenten. Als solcher genoss er besonders eines anerkannten Rufes. Von seinen kirchlichen Compositionen befinden sich mehrere in der Bibliothek des Domchors. Seine letzte hier aufgeführte Oper: „die lustigen Weiber von Windsor" hat einen allgemeinen Beifall davongetragen, wie früher in diesen Blättern berichtet worden. Wir hoffen nächstens Ausführlicheres über den Verstorbenen mittheilen zu können. *d. R.*

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Neue Musikalien
im Verlage von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
David, F., Op. 23. Viertes Concert f. Violine mit Begleit. des Orchesters	4	20
— —, Dasselbe mit Begl. des Pfte.	2	10
Horsley, C. E., Op. 13. Zweites Trio f. Pfte., Violine und Violoncell	3	—
Hugot und **Wunderlich,** Flötenschule. Neu geordnet und bearbeitet, sowie mit neuen Uebungsstücken versehen von W. Gabrielski	2	—
Hünten, F., Op. 162. Fantaisie sur Masaniello de Carafa pour le Piano	1	—
— —, Op. 163. Fantaisie sur Belisario de Donizetti pour le Piano	—	25
Lumbye's Tänze für das Pianoforte.		
No. 49. Bellona-Galopp	—	7½
- 50. La reine du bal. Walzer	—	12½
— —, Dieselben für das Pfte. zu 4 Händen.		
No. 49. Bellona-Galopp	—	10
- 50. La reine du bal. Walzer	—	20
Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 74. Musik zu Athalia von Racine. Partitur	10	—
— —, Dasselbe die Orchesterstimmen	9	—
Meyerbeer, G., Ronde: Nein niemals in der That ist so etwas geschehen. (Non, non, vous n'avez jamais, je gage) Für eine Mezzo-Sopran oder Alt-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Als Einlage in die Hugenotten, in der Rolle des Pagen	—	15
Mozart, W. A., Recitativ: Genug, ich bin entschlossen (Non più! tutto ascoltai) und Arie: Lass, Freund, uns standhaft scheiden (Non temer amato bene) für eine Sopranstimme mit obligater Violine und Begl. des Pfte.	—	25
Pocci, F., 3 Quartetten. No. 1. Die Bäume rauschen im Walde: Der Wald ist stille, die Blätter flüstern, von Bechstein. No. 2 Nachtgesang: Flüstre leise, süsse Stimme, von Koch. No. 3. Verstummt sind der Vögel Gesänge, von Koch. Für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begl. des Pfte. Partitur und Stimmen	1	5

Sämmtlich zu beziehen durch **Bote & Bock** in Berlin, Breslau u. Stettin.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8. Stettin, Schulzenstr. No. 340.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 21. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 23. Mai 1849.

Zu beziehen durch:

WIEN. Pietro Mechetti qm Carlo.
PARIS. Brandus et Comp., 87. Rue Richelieu.
LONDON. Cramer, Beale et Comp., 201. Regent Street.
St. PETERSBURG. A. Büttner.

NEW-YORK. Scharfenberg et Louis.
MADRID. Union artistico-musicae.
ROM. Merle.
AMSTERDAM. Theune et Comp.
STOCKHOLM. Hirsch.
MAYLAND. J. Ricordi.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerst. 8, Stettin, Schulzenst. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Athalja von Racine. — Recensionen (Lieder mit Pfte.-Begl.). — Berlin (Musikalische Revue). — Correspondenz (Wiener Briefe). — Feuilleton. — Nachrichten. — Nekrolog. — Anzeige.

Athalja von Racine,

Musik von Fel. Mendelssohn-Bartholdy.

Op. 74. No. 2. der nachgelassenen Werke. Partitur.

(Klavier-Auszug von Jul. Rietz). Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.

Dies Werk, ein Vermächtniss Mendelssohn's, bildet den Schlussstein zu seinen Werken. Es ist nicht allein die letzte, sondern auch die am Entschiedensten ausgeprägte vor allen übrigen Arbeiten. Hier ist Nichts von Nachahmung, welche andre Werke von ihm nach Vorbildern gearbeitet erscheinen lassen! Es ist entschieden Mendelssohn; jede harmonische, jede melodische Wendung bezeichnet ihn! Schneidet einen Tact heraus, zeigt einen Rhythmus, eine Recitation und Jedermann wird sagen, dass das Mendelssohn ist! Die Auffassung der Worte, ihre Einkleidung in das Gewand der Tonkunst — alles ist nur Er — Mendelssohn.

Ist das nicht ein grosses Lob für einen Tonsetzer, wenn er so ganz nur er Selber ist; wenn er, eine Individualität in der Kunst, eine ganze Richtung vertritt, wenn er als Anführer, Anstifter einer solchen dasteht?

Es ist allerdings gross, Individualität zu haben; aber sie kann auch einseitig und monoton geworden sein!

Mendelssohn hat das Verdienst, die Vocalmusik in einfacher Natürlichkeit, sowohl in der Auffassung als in der Ausstattung genommen zu haben. Er hat die Steifheit der Imitation, zugleich mit dem altmodischen Sequenzkram verbannt gehalten. Seine Rhythmen sind durchweg schwungvoll, seine Harmonie ist gewählt. Er verband die moderne Harmonisirung mit jener urkräftigen der alten Kirchentonarten. Eine freiere, fein durchdachte Instrumentation erhob ihn zu den hellleuchtenden Sternen deutscher Kunst.

Händel und Bach! Wer hat nicht von eurem erhabenen Geiste gekostet? So lange Mendelssohn diese Angelsterne, nach denen die Magnetnadel der Kunst treu und unaufhörlich hinzeigt, als leitende im Auge behielt, sprach sich eine feinere Charakteristik in der Verwebung seiner Motive, seiner Stimmen und Themata aus. Es war weniger die breite Strasse der Homophonie, welche er wandelte, weniger die engere Form des Liedes, in welche er später allzuviel versunken war. Die nachherigen Werke entbehren immer mehr der Charakteristik der Stimmen. Wir finden in der Athalja auch nicht einen Versuch, die vier Singstimmen thematisch zu vermischen — überall eine zwar grosse, hingeschleuderte, aber doch einseitige Einstimmigkeit, eine musikalische Declamation, ein gewisses recitirendes, viel Sprachstoff verwendendes Element. Nur das Eine, dass diese Musik, für die Bühne bestimmt, so eingerichtet sein müsste, dass sie sich leicht dem Gedächtniss der Sänger einprägen liess, da diese im Costüme, ohne das Notenblatt in der Hand, zu singen haben, könnte einen Grund für eine derartige Behandlung abgeben. Doch noch viele andere Werke, zahlreich für den kirchlichen Gebrauch geschrieben, sind der Art, dass sie mehr einen dogmatischen, als musikalischen Zweck erfüllen zu sollen scheinen.

Eine solche homophone, recitirende Behandlung, diese Fertigkeit, welche einmal fertig ist und weil sie der Charakteristik entbehrt, nie neu, sondern überall dieselbe ist, das ist eben jene Monotonie einer Individualität, welche, ehrlich gestanden, die Werke Mendelssohn's so wenig von

einander verschieden erscheinen lässt, dass man, sobald man nur einige jener kennt, die nachher kennen zu lernenden bereits zu kennen wähnt. So bringt denn die „Athalja“ nicht eine einzige neue Wendung oder Fassung, welche nicht schon in seinen anderen Werken ausgesprochen worden wäre. Mendelssohn war **vollendet**, als er an diese Arbeit ging: er war entwickelt, fertig, ausgeschrieben. Bald darauf nahm ihn sein Genius von hinnen, denn er hatte vollendet; er konnte vollenden, da er hinieden **fertig** war.

Das, was nun am grössesten und blendendsten in dieser Musik hervortritt, ist die **Haltung**, in welcher sie erscheint, das sind die breiten Falten des hohenpriesterlichen Gewandes, in welche sie gelegt ist. Nichts ist, was diese Musik in das engere System des Judaismus zwängt; es ist christlich aufgefasste Musik, gleichsam eine vorausgenommene, anticipirte Offenbarung aus dem Christenthum. Die allein richtige Idee, welche Mendelssohn hierbei geleitet hat, ist jene, dass, wenn das Wort von Anbeginn bei Gott und Gott das Wort war, auch jede nachmalige Offenbarung desselben, in welcher Form es sei, ob in Wort, Schrift oder Ton, in **die** Zeit oder an **den** Ort zurückgewendet werden könne und müsse, wo überhaupt Göttliches, Erhabenes, Uebersinnliches sich ereignen sollte. Das Christenthum lag in der Antike verhüllt, wie in jener Ueberschrift des Tempels: „Erkenne dich selbst.“ So musste das antike Drama, dem Wesen nach von **christlichem** Gehalte, einer **gemässen** Musik theilhaftig werden, nicht anders in der Antigene, im Oedip, als in der Athalja. Wenn hier der Hohepriester mit dem Auge des Sehers eine Zeit erschaut, wo Jerusalem in höherer Schönheit strahlt, wo Könige sich beugen, um ihrer Füsse Staub zu küssen und die Völker sich zu Zions Lichte drängen, so deutet Mendelssohn selbst, nicht minder prophetisch darauf und zwar **dadurch** hin, dass er diese Zeit, die keine andere ist, als die christliche, in der Trompete hell und klar durch den **Choral**, also durch ein rein christliches Element, andeutet: „Dies ist der Tag, vom Herrn gemacht, sein werd' in aller Welt gedacht.“ Wahrlich eine erhabene Auffassung! So ist gleichsam der Messianismus durch die Tonkunst versinnlicht und der alte Bund, der nur des neuen wegen da ist, durch diesen verherrlicht. Noch an anderen Stellen hat Mendelssohn dies christliche Element des Chorals in seine Musik aufgenommen, nämlich in dem Chore: „Nur Angst und Weinen, Herr!“ zu dem solche Gefühlsstimmung ausmalenden Orchester; desgleichen an einem späteren Orte, wo ein Choral anhebt: „Wir aber singen dir!“

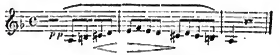
Solch eine Haltung der Musik ist es unserem Ermessen nach, was ihr selbst bei einer einseitig ausgesprochenen Individualität eine dauernde, Achtung gebietende Stellung in der Kunst sichern würde. Fragen wir überhaupt bei Beurtheilung von Kunstwerken zunächst nach dem Eindrucke des Ganzen, nach dichterischer Anlage und Auffassung, nach dem Allgemeinen, dem Wesen, so werden wir Mendelssohn auch in dieser Arbeit, wie in allen sammt und sonders, eine hohe Stellung anzuweisen haben. Dringen wir tiefer in die Besonderheiten, welche in den Thematen, sowohl in Erfindung und Durchführung derselben, liegen, so tritt jene Monotonie allmählig bestimmter hervor, deren wir bereits oben gedacht haben. In der That wird es nicht leicht einen Künstler geben, welcher nicht auf den ersten Blick die Mendelssohn'sche Thematisirung heraus- und wiedererkennt, es ist daher eben so unschwer, als gefährlich, sie nachzuahmen.

Doch, da dem gütigen Leser ein Blick in dieselbe gewiss erwünscht sein wird, so lassen wir einige Themata lieber für sich reden, um eine möglichst eigene Anschauung zu geben. Niemand wird zweifeln, dass die Bearbeitung mit genialer Sicherheit und Leichtigkeit geschehen ist.

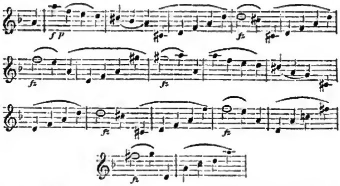
Die Ouverture hebt majestätisch mit folgendem bewegt zu nehmenden Thema in Oboen, Hörnern, Fagotten und Posaunen an:

Das demnächst hervortretende Motiv haben Flöten und Klarinetten unter Harfenbegleitung:

Nach Einführung des *Allegro* im *Tutti* durch diese Figur aller Saiteninstrumente:

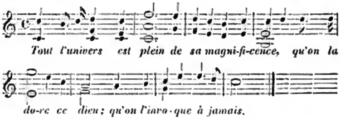


gestaltet sich das erste Thema in den Violinen:

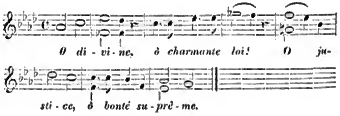


und das andere ist das bereits oben zur Zweit mitgetheilte, in den *Allebreve*-Tact umgeschriebene Thema, worin die Ouverture endlich massenhaft abschliesst.

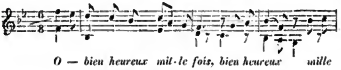
Der tragische Stoff, welcher den Chören zum Grunde liegt, ist zu bekannt, um darauf einzugehen. Bei der grossen, allverbreiteten Bekanntschaft mit der Musik des seiner Zeit höchst volksthümlichen J. A. P. **Schulz** zu demselben und zur Vergleichung mit ihr möchte auch die Mittheilung der Choranfänge nicht unerwünscht sein. Der erste Chor beginnt mit folgendem Satze im *Allegro maestoso vivace:*



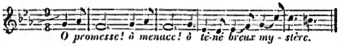
Ihm eingeflochten ist der Chor: *O mont de Sinai*, und der durch Schulz ungemein bekannt gewordene: *O divine, ô charmante loi!*



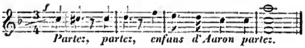
Nicht ohne dankbare Erinnerung und mit Rührung gedenkt Verfasser dieses an die schlichten Weisen der Schulz'schen Musik, die ihrer Zeit durch die Currenden von Haus zu Haus, von Strasse zu Strasse getragen wurden und die ersten waren, denen er in frühester Kindheit gelauscht hat, besonders jener einfachen Auffassung der köstlichen Worte: *O bien heureux mille fois l'enfant que le Seigneur aime*, welches Mendelssohn natürlich viel breiter unter Solo und Chor vertheilt hat. Das Hauptmotiv ist also:



Das sich unmittelbar an den Chor anschliessende: *Sion, chère Sion, que dis tu quand tu vois*, hat letzterer sehr leidenschaftlich aufgefasst. Ebenso ganz abweichend von Schulz sind die von diesem zu einem sehr wirksamen *Fugato* verwendeten Worte: *C'est à nous de chanter* von Mendelssohn zu dem bereits erwähnten Chorale: „Wir aber singen dir" bearbeitet worden. Zur Achtstimmigkeit erhebt sich der Chor:



getheilt unter dem Geschrei der verzweifelnden Frauen und dem Jubelruf der kampfgerüsteten Männer. Nach dem äusserst massenhaften Priestermarsche folgt dann der Schlachtenruf:



und der den Sieg begleitende Eingangschor.

Da wo diese Musik, nicht mit dem Drama einverleibt, zur Aufführung gelangen kann, mag man sich an den von Eduard Devrient gedichteten, in demselben Verlage erschienenen Zwischenreden genügen lassen. Aehnlich hat man desgleichen zur Beethoven'schen Egmont-Musik von Mosengeil.

Flod. Geyer.

Recensionen.

Lieder mit Pianoforte-Begleitung.

Caroline Belani, Sechs Lieder für eine Sopranstimme mit Begl. des Pfte. Op. 1. Potsdam, Eigenthum der Componistin.

Die Componistin, welche zugleich auch als Dichterin auftritt, wenigstens in einem Theile dieser Lieder, steht im Allgemeinen auf dem Standpunkte des Dilettantismus. Sie theilt mit ihm die Liebe zur Kunst und verwechselt vielleicht diese mit schöpferischem Talent. Einförmigkeit und Trivialität in der Erfindung, einiger Schwulst in der Begleitung charakterisiren das Heft und stellen es mit vielen ähnlichen Schöpfungen auf gleiche Stufe.

Carl Helsted, Fem Sange for een Syngestemme med Pianoforte componerede. Op. 5. Kjöbenhavn of Lose.

Der Componist, ein Däne, giebt uns in diesem Hefte fünf Lieder von kräftiger und gesunder Melodie. Auch spricht sich in der Bearbeitung ein lobenswerthes Geschick aus. Für Sänger, welche Dänisch verstehen, werden sie von Interesse sein. Der Componist hätte zu einer weitern Verbreitung eine deutsche Uebersetzung hinzufügen können.

Dr. Lange.

Berlin.

Musikalische Revue.

In der Garnisonkirche hatte Hr. Musikdirector Schneider am 16. Mai mit seinem rühmlichst bekannten Gesanginstitute eine Aufführung des „Elias" von Mendelssohn veranstaltet, deren Ertrag zur Unterstützung verschämter Armen und einer Klein-Kinder-Bewahranstalt bestimmt war. Es hatten sich an der gesanglichen Ausführung ausgezeichnete Kunst- und Dilettantenkräfte betheiligt. So insbesondere Fr. Köster, Hr. Zschiesche und Hr. Pfister, Frl. Caspari, Burchard u. a. Das Orchester bildete die Königliche Kapelle unter Leitung des Concertmeisters Ries. Ueber das Werk zu berichten, wäre überflüssig, da zu wiederholten Malen dasselbe besprochen worden. Auch hat derjenige, der die hiesigen musikalischen Verhältnisse kennt, vorweg wohl eine Meinung über das Resultat der Ausführung. Wir erwähnen daher nur insbesondere, dass der Gesang der Fr. Köster sich als eine vollendete Kunstleistung herausstellte, die in allen Theilen den nachhaltigsten Eindruck zurückliess. Die Leistungen im Uebrigen waren anerkennenswerth und darf die Wirkung des Ganzen als eine günstige bezeichnet werden. Die Kirche war zahlreich besucht und erfüllte somit das Concert seinen Zweck.

Abend-Unterhaltung auf der Bühne des Theaters Urania, veranstaltet von Hrn. Ed. Mantius zum Besten der Darlehnskasse des 54. und 55. Bezirks. Der Bezirk kann sich Glück wünschen, Hr. Mantius zu seinen Bewohnern zu zählen, der vermöge seiner Geschicklichkeit im Arrangement ihm eine seltene hohe Einnahme zuführte. Zur Eröffnung wurde eine Ouverture von dem Componisten Lord Westmoreland gespielt, ihr folgten die Gnadenarie aus „Robert" und eine Arie aus „Niobe" von Paccini, gesungen von Frl. Tuczek, eine komische Arie von Mendelssohn, die wir schon früher von Hrn. Zschiesche gehört haben; zum Beschluss des ersten Theils tanzte Frl. Elsler die Cacucha. Der zweite Theil begann mit dem Duett aus „Norma", Frl. Brexendorf und Hr. Pfister; Mad. Crelinger sprach ein Gedicht: „der König"; diesem folgten mehrere Lieder von der Composition des Kapellmeisters Taubert, gesungen von Frl. Tuczek und Hrn. Mantius; den Beschluss machte eine komische Polka, von Frl. Elsler und Hrn. Hoguet Vestris getanzt. Eine Kritik an die dargebotenen Leistungen zu legen, wäre überflüssig, da das glänzende und den gebildetsten Ständen angehörende Publikum diese durch den stürmischen Beifall selbst giebt und sich in der allgemeinen höchsten Befriedigung aussprach, welche allseitig vernommen wurde. Auch der Hof hatte sich zahlreich an diesem Abend eingefunden. So gebührt denn Hrn. Mantius für die Veranstaltung, den wackern Künstlern und Künstlerinnen, die sich betheiligt, der vollste Dank.

d. R.

Die Königliche Oper führte uns am 18ten einen Gast zu, der schon öfters die Kunstfreunde Berlins an seine dramatischen Gesangsleistungen gefesselt hat. Hr. Tichatschek gab den Raoul in den „Hugenotten". Der geachtete Künstler ist noch immer eine von jenen seltenen Naturen, die durch die Macht ursprünglicher Gaben und durch eine in heutiger Zeit nicht oft anzutreffende Technik als Glanzpunkte selbst an den grössten Bühnen hervorragen. Hr. Tichatschek scheint sogar in den Mitteln, welche die Natur nicht ergänzt, wenn man mit ihnen nicht haushälterisch umgeht, gewonnen zu haben. Seine Stimme, so erschien es uns nach dieser ersten Darstellung, besitzt die kernige Kraft und den festen Körper, der meist nur bei ganz jugendlichen Sängern, wenn auch nicht in gleicher Fülle, wahrgenommen wird.

Freilich bietet ihm die Rolle vielfältige Gelegenheit, ihn auf ungewöhnlicher Kunsthöhe erscheinen zu lassen. Das ritterliche Auftreten eines Helden, der auf der Schwelle zum Todeskampfe steht, und die damit verbundene, fast ätherische Färbung romantischer Liebe treiben aus der Stimme gerade jene Gegensätze heraus, durch die der natürliche Fond, das alltägliche Material des Organs verdeckt wird. Wir können deshalb sagen, dass die Leistung des Hrn. Tichatschek in dieser ersten Aufgabe, mit der er seine Gastdarstellungen eröffnet, wahrhaft vollendet ist. Die Rolle fordert gerade einen solchen Künstler und sie entspräche nicht der Intention des Componisten, wenn sie anders, weicher, abgeglätteter aufgefasst würde. Meyerbeer verlangt diese scharfen, freilich auch zugleich vollsaftigen, diese am Seidenhaar hängenden, aber dennoch körperhaften Töne. Werden nun derartige musikalische Grundstriche noch von einer den Eindruck hebenden, Alles abrundenden Darstellung getragen, so bleibt nichts zu wünschen übrig, und wir theilen die allseitige, entschiedene Anerkennung, deren sich der Künstler zu erfreuen hatte. Erwarten wir nun seine weitern Leistungen, die uns hoffentlich mit gleichem Interesse erfüllen werden. Was die weitere Besetzung anlangt, so ist die bekanntlich in den Hauptrollen an unserer Oper aufs Beste vertreten. Fr. Köster gehört zu den vollendetsten Valentinen, welche vielleicht jemals gesehen worden. Wir haben darüber in diesen Blättern schon öfters ausführlich gesprochen. Doch kommt es uns vor, als ob die geschätzte Künstlerin, gerade jetzt, wo sie fast ganz vollkommen Herrin der dramatischen Handlung ist und sich mit der grössten Freiheit bewegt, des Guten etwas zu viel thue und über die Grenzen, welche das eigene glückliche Naturell ihr vorgezeichnet, ein wenig hinausgehe. Die Rolle der Königin liegt bei Frl. Tuczek in so anmuthigen Händen, in einem so reizenden Gesicht und in einer so graziös thätigen Kehle, dass darüber weiter nichts zu sagen, höchstens zu fragen ist, wer es ihr in dem glänzenden Königsspiele nachthue. Dass Hr. Zschiesche der trefflichste, durch eigenthümliche Charakteristik sich auszeichnende Marcell ist, haben wir ebenfalls schon öfters ausgesprochen. Auch giebt es nicht leicht einen bessern Pagen wie Frl. Brexendorf. Im Weitern aber giebt es wohl manches Bessere, wovon wir jedoch einstweilen schweigen. *Dr. L.*

Correspondenz.

Wiener Briefe.

X.

Theater. Verdi's Opern. Sophokles „Antigone".

Motto I. Karlos: Hernani! wisset, ich erklär' Euch
Von heut an als Rebellen und Verräther.
Ich werd' Euch überall verfolgen, werde
Euch in den Bann des Königreiches thun.
Hernani: Ich bin schon lange d'rin!

„Hernani" von Victor Hugo, 2. Act, 3 Scene.

Motto II. Nebukadnezar, dein Königreich soll dir genommen werden, und man wird dich von den Leuten verstossen, und sollst bei den Thieren, so auf dem Felde gehen, bleiben, und man wird dich Gras essen lassen, wie Ochsen!

Prophet Daniel, 4. Buch, 30. Vers.

„Nabucco" und „Ernani" waren die beiden letzten neuen Opern, die im Hofoperntheater nächst dem Kärnthnerthor gegeben wurden. Ein detaillirtes Urtheil über die beiden Meisterwerke wird kaum noch nöthig sein, da sie in ganz Deutschland hinlänglich bekannt sind; den Gefühlen, die sie mir einflössten, habe ich durch obige zwei Motto's Luft gemacht. Welch' öde Langweiligkeit, gepaart mit bunten Hanswurstsprüngen! Welches Untalent und Unverständniss! Welche hier raffinirt-überspannte, dort lächerlich-naive Ausdrucksweise! Welche Diebstahlsmenge an allen Componisten, die irgend Namen haben! Es ist kaum möglich, dies Alles ohne Lachen, bona fide anzuhören; die Verdi'schen Opern sind Parodien auf sich selbst.

Die Sache hat aber auch ihre ernste, sehr ernste Seite. Man weiss, dass in unserm Hofoperntheater eine neue grosse Oper sehr selten ist, wie schlimm, wenn man hiezu solche Wahlen trifft. Die Direction scheint fest an dem Gemeinplatz zu halten: dass moderne Opern eine gute, klassische hingegen eine nachtheilige Unternehmung für die Kasse seien. Sie vergisst, dass dies meist an der trefflichen Besetzung und Ausstattung liegt, die sie den neuesten Opern zuwendet, während klassische Opern im Bettelgewand zu erscheinen pflegen. Wozu Zeit, Mühe und Kosten für eine ältere Oper verschwenden, die ohnehin nur von einem „Dutzend Kunstfreunden" besucht wird!

Die beiden Verdi'schen Opern waren mit den vorzüglichsten Kräften unserer Bühne besetzt, mit der reichsten Pracht ausgestattet, mit der grössten Sorgfalt einstudirt. Zum „Ernani" allein sollen über dreissig Proben gehalten worden sein! Welch' tiefen Unwillen erregt es, wenn man bedeutende Kraftanstrengungen muthwillig und nutzlos vergeudet sieht; wenn namentlich eine Kunstanstalt, die als Vorbild leuchten sollte, Geld und Zeit verschwendet und ihren Mitgliedern die äussersten physischen Anstrengungen aufbürdet, um die Werke eines Charletans möglichst glänzend vorzuführen. Diesen Tadel würde ich bereitwillig zurückziehen, wenn „Ernani" und „Nabucco" unserm Publikum fremd gewesen wären und die Direction es deshalb für ihre Pflicht gehalten hätte, diese in Frankreich und Italien so lärmend aufgenommenen „Ereignisse" nach der Residenzstadt Wien vorzuführen. Man soll auch das Verwerfliche kennen lernen, das Epoche macht. Nun aber waren die beiden Opern von den italienischen Operngesellschaften in Wien in zahllosen Wiederholungen abgehaspelt worden und dem Publikum bereits so überdrüssig, dass sie zu Ende der Stagione vor leeren Bänken spielten. Dass eine Oper, deren Effecte rein auf der italienischen Gesangsmanier beruhen, in einer deutschen Aufführung nur ihren Schatten finden werde, war vorauszusehen, was also konnte das Publikum in die Vorstellung locken? Lediglich die Neugierde. Um endlich mit der grossen Frage zu schliessen, welche alle künstlerischen Interessen zerschmelzen macht: Haben die beiden Opern die Kasse gefüllt? Nein! „Nabucco" verschwand nach zwei, „Ernani" nach drei Vorstellungen. Man hat also zur Langeweile des Publikums, zum Aergerniss der Musikfreunde, mit grösstem Zeit-, Geld- und Kraft-Aufwand zwei miserable Opern gegeben, um — materiellen Verlust zu erleiden. Hätte man mit der Hälfte jener Opfer eines der guten ältern Meisterwerke einstudirt, welche nur von „einem Dutzend Kunstfreunden" besucht werden, so wäre es im allerschlimmsten Fall auch nach zwei oder drei Vorstellungen verschwunden und es hätte wenigstens das Dutzend Kunstfreunde jenen Abenden eine dankbare Erinnerung bewahrt.

Die beiden Opern sind also, zur Strafe dieser Directionssünde gegen den heil. Geist, verschwunden.

O Himmel Dank, er ist nun todt, Hernani,
So kann man sich doch ruhig wieder freuen!

Victor Hugo.

Das Wort ward vollbracht über Nebukadnezar, und er ward von den Leuten verstossen, und ass Gras wie Ochsen.

IV. Buch Daniel.

Im Nationaltheater an der Wien wurde Sophokles „Antigone" mit Mendelssohn's vollständiger Musik gegeben. Die ganze Vorstellung war ein unleidliches Zwitterding zwischen Akademie und

Drama, denn in Kreon's Pallast (einer schönen echt griechischen Decoration) sassen die Schauspieler und Schauspielerinnen in schwarzen Fracks und weissen Kleidern auf Stühlen im Halbkreis und lasen ihre Rollen aus eleganten Sammt-Albums. Diese Vorlesung erhielt aber ein sehr unpassendes dramatisches Colorit dadurch, dass die Schauspieler, wenn sie zu sprechen hatten, in's Proscenium traten und trotz des Buches in der Hand zu den Worten agirten. Nun heisst es wahrlich dem Publikum viel zumuthen, wenn man verlangt, es solle sich bei einer Lecture, die ihm eine fremde Welt ist, alles das was es nur lesen hört, wirklich vorstellen! Auf solche Weise wird weder dem Publikum, noch dem Kunstwerk genützt. Der Chor stand, gleichfalls im Frack, um die Thymele herum und sang aus Noten. Das Publikum konnte auch die wunderbare Herrlichkeit dieser Chöre nicht vollständig fassen, weil die Texte derselben nicht zu haben waren. Da dem Vernehmen nach in Kurzem die Antigone vollständig (in Costüm) gespielt werden soll, so will ich mir eine nähere Besprechung lieber bis dahin aufsparen. *E. H.*

Feuilleton.

Wie ist dem mechanischen, geistlosen Klavierunterrichte ein Ende zu machen?

Statt Klavierunterricht im Besondern könnte es auch unbedenklich heissen: Musikunterricht im Allgemeinen. Da ich jedoch unter den freundlichen Lesern dieser geschätzten Musikzeitung mehr Klavier- als Geigen- und andere Musiklehrer zu finden glaube, so liegt es nahe, obige Frage gerade so zu stellen. Dass nun im Allgemeinen (von den rühmlichen Ausnahmen rede ich eben nicht!) der Klavierunterricht sehr im Argen liege, wird jeder Unbefangene zugeben. Ich halte mich daher auch nicht weiter dabei auf, die einzelnen faulen Flecken besonders aufzuzählen — sie werden sich im Laufe dieser Abhandlung von selbst ergeben — sondern gehe gleich darauf ein zu zeigen, wie ich mir einen guten Klavierunterricht denke und wünsche.

Gleich von vorn herein ist darauf zu sehen, dass das 6- bis 7jährige Kind durch allzulanges Spielen nicht ermüdet und so muthlos gemacht werde. Daher ist eine ganze, ja sogar eine halbe Stunde auf einmal für ein Kind solchen Alters zu viel, und es hat mithin sehr viel für sich 2 bis 3 Schüler im Verlaufe einer Stunde zu unterrichten. Was machen aber die andern Kinder, während das eine spielt? Sie bringen sich Schiefertafel, Stift und Lineal mit, ziehen sich Linien, schreiben aus ihrem Buche Noten ab und setzen die Namen dazu; oder stellen sich neben den Spieler, zählen laut mit, lesen nach u. s. w. Dies geht 1, 2 Jahre so fort, je nachdem die Schüler Fortschritte machen; ausdrücklich bemerke ich jedoch, dass der Lehrer ja langsam und stätig zu Werke gehen und sich über jede Ueberschrift, jede Vorzeichnung, jede Benennung, jeden einzelnen Tact, wenn es nöthig ist, besprechen möge. Unterlässt er dies, so baut er ein Haus auf Sand und erndtet statt Freude eitel Aerger und Verdruss. Wie der Lehrer die Kinder nun weiter beschäftigen und ob er sie theilen oder zusammen lassen will, stehe bei ihm. Ich rathe, das Arbeiten auf der Schiefertafel nicht gänzlich aufzugeben und die Kinder, welche unterdessen 10, 11, 12 Jahre alt geworden und vielleicht im 3ten, wohl auch im Supplementhefte der Klavierschule von Wedemann, oder im letzten Hefte der Brauer'schen Schule spielen, im Uebrigen aber nicht zu den Genies, sondern zu jenen Mittelmässigen gehören, welche das Klavier blos erlernen, weil es zum feinen Tone und zur guten Erziehung gehört, die Kinder also, wenn irgend thunlich, nicht auseinander zu bringen. Wie aber nun weiter? Der Lehrer muss allmählig mehr fordern, nämlich: häusliche Beschäftigung, innere Thätigkeit, geistiges Verständniss, wozu nachstehende Andeutungen etwas mit beitragen dürften.

Ein Kind spielt, während welcher Zeit die andern arbeiten und lernen:

1. (Aufgabe.) Es giebt 12 *Dur*-Tonleitern. (Alles muss Verstandessache sein, und der Lehrer geht nicht eher weiter, als bis die Kinder die verlangten Tonleitern mit ihren Vorzeichnungen innehaben und sie auswendig niederschreiben und hersagen können. Es kommt daher nicht auf das Wieviel an, wohl aber darauf, dass die Kinder das ausgearbeitete Pensum richtig verstehen. Denn wohlgemerkt: es soll ja hier kein Cursus, kein System, keine Generalbassschule durchgemacht, sondern nur das unumgänglich Nöthigste aus der allgemeinen Musiklehre, damit die Schüler nicht „solch dummes Zeug" antworten, wenn sie über die gewöhnlichsten Dinge gefragt werden, wie auch noch zu erinnern ist, dass die auf diese Weise gearbeiteten Tonleitern auf dem Klavier auswendig zu spielen sind und überhaupt auf das Auswendiglernen passender Tonstücke grosser Werth zu legen ist. Man fange daher bei Zeiten mit kurzen, leichten, werthvollen, aber immer dem Schüler verständlichen Piècen an, und das Gedächtniss, die musikalische Fassungskraft wird sich nach und nach finden.)

2. Aus einem Tone lassen sich wenigstens noch zwei andere machen. Beispiele: *c cis ces*, *g gis ges* etc.

3. Noten, welche einerlei klingen, aber verschiedene Namen haben. Beispiele: *cis des*, *gis as* etc.

Mit diesen drei Sätzen breche ich ab. Die andern lassen sich aus nachstehenden Fragen und Aufforderungen, die mir herzusetzen wichtig erscheint, herausconstruiren. Also: Fragen und Aufforderungen zur Wiederholung.

Wie viel *Dur*-Tonleitern giebt es? Wie heissen sie? Was haben sie noch für einen Namen? Was hat *C*-, *D*-, *Es*-, *F*-, *Fis*-, *As*- und *H dur* vorgezeichnet? Sage die Noten von *Des*-, *E*-, *Ges*-, *G*-, *A*- und *B-dur* der Reihe nach her! Welches ist das erste ♯? Wie folgen die andern? Welches ist das erste *B*? Wie folgen die andern? Was für Noten kann man aus *g*, *c*, *d*, *f*, *e*, *a* und *h* machen? Welche Sylben hängt man den Noten bei den ♯en an? Welche bei den *B*en? Was thut das ♯ und was das *B*? Nenne Noten, welche einerlei klingen, aber verschiedene Namen haben! Wie heisst die Tonleiter, welche aus lauter halben Tönen besteht? Was ist also eine chromatische Tonleiter für eine? Wie schreibt man sie aufwärts? Wie abwärts? Wie heisst *f*, wenn es um einen ganzen Ton erhöht wird? Wie heisst alsdann *c*, *d* und *g*? Wie heisst *e*, wenn es um einen ganzen Ton erniedrigt wird? Wie alsdann *d*, *a* und *c*? — Aus wie vielen Tönen besteht jede diatonische Tonleiter? Wie heisst der 1ste, 3te, 5te und 8te Ton mit fremden Wörtern? Was entsteht, wenn man die genannten Töne zusammenstellt? Wie heissen die Accorde von *C*-, *G*-, *A*-, *E*-, *Fis*-, *B*-, *Es*- und *Des-dur*? Wie heisst ein Accord, wenn man noch die kleine Septime hinzufügt? Was für einen Septimenaccord giebt es auf der 5ten Stufe? Was muss mit ihm geschehen? Wie nämlich? — Was für andere Tonleitern kennst du noch? Wie viel *Moll*-Tonleitern giebt es? An welchen Ton muss man in *Moll* zuerst denken? Was für eine Terz giebt es in *Moll*? Und was für eine in *Dur*? Zeige mir dies auf dem Klavier! Welcher Ton in *Moll* giebt die Vorzeichnung an? Wie nämlich? Womit steht demnach jede *Moll*-Tonleiter in Verbindung? Und wie sagt man deshalb von diesen beiden Tonarten? Womit ist nun *A*-, *D*-, *G*-, *E*-, *Fis*-, *H*-, *C*- und *F-moll* verwandt? Sind die *Moll*-Tonleitern beim Spielen auf- und abwärts einerlei? Was muss auf- und abwärts mit ihnen geschehen? Welche zwei Töne sind also ausser der Terz in *Moll* von fernerer Wichtigkeit? — Welche Unterschiede kennst du bis jetzt zwischen *Dur* und *Moll*?

Weiſst du noch einen andern in Hinsicht des Klanges? Was hat deshalb *Dur* und *Moll* auch noch für einen andern Namen? Sage an die Vorzeichnungen und Accorde der *Moll*- und *Dur*-Tonleitern *F*, *C*, *G*, *D*, *A*, *E*, *H* und *Fis!* Führe diese Aufgabe auf deiner Schiefertafel aus, nimm der Uebersicht wegen zwei Notensysteme und schreibe *Dur* in das oberste und *Moll* gerade darunter in das unterste! — Vergleiche *C-dur* mit *G-dur!* Welchen einzigen Ton findest du verschieden? Wie sind alle übrigen in beiden Tonleitern? Vergleiche aber einmal *C-dur* mit *Des-dur* oder mit *Fis-dur!* Wie sieht es hier aus? Welche Tonarten schliessen sich demnach beispielsweise an *C-dur* zunächst an? Wie sind diese Tonarten untereinander? Wenn wir den Grundton I. nennen, welche Nummern oder Töne sind dies nun in der Tonleiter? Auf I. folgt also am passendsten V., was dann? Dann? Oder mit andern Worten: wenn der erste Theil eines Stückes z. B. aus *D-dur* geht, welche Tonarten können dann am schicklichsten in den andern Theilen vorkommen? Wenn aber der erste Theil aus *G-moll* geht, wie nun weiter? Schreibe ähnliche Verbindungen (Verwandtschaften, Aufeinanderfolgen, Gemeinschaften) auf die Schiefertafel von *G*-, *A*-, *F*-, *Es*-, *C*-, *H*-, *E-dur* und *Moll!* — Welche andere Tonarten kann man statt *Fis*-, *Des*-, *Cis*-, *Ges*- und *Gis-dur* schreiben? Welche statt *Ges*-, *Des*- und *As-moll?* Wie nennt man dergleichen Verwechselungen? Welchen Vortheil gewähren sie? Kannst du mir Musikstücke zeigen, in welchen augenblicklich aus den *B*en in die *x*e (oder auch umgekehrt) übergegangen wird?

Ist die zur Beantwortung aufgestellte Frage, den geistlosen Klavierunterricht betreffend, hiermit erledigt? Ich sage nein! Denn ich könnte noch reden über gebrochene Accorde, Synkopen, Vorhalte, Cadenzen, Trugschlüsse, Modulationen, Abschnitte, Themen und deren Veränderungen u. s. w.; der Umfang dieser Blätter gebietet mir jedoch, dies nur anzudeuten. Und so wünsche ich von ganzem Herzen, dass die Herren Klavierlehrer diese meine Vorschläge einer geneigten Beachtung würdigen und neben den Cramer'schen Etuden und Beethoven'schen Sonaten, die ihre Schüler mechanisch abspielen, auch ein wenig „allgemeine Musiklehre" durchnehmen möchten! *G. Lehmann.*

„Vom Frühling."

(Ein offener Brief aus Wien.)

Von *W. v. Goethe.*

Die Leute sagen, es sei Frühling! — Freilich liegt der April hinter uns, freilich ist der Schnee längst geschmolzen und die Blumen bemühen sich zu blühen, die Sonne bemüht sich zu glänzen, das Alles aber sind nur geringe Zeichen; der Jubel, die Lust, der frohe Uebermuth fehlt; wir mögen immerhin Frühling haben, man fühlt ihn nicht, er reisst nicht mit sich fort, es ist ein Frühling „*col sordino*", man könnte fast sagen: ein Frühling in Belagerungszustand.

Die Märzveilchen, nicht sicher, ob es passend sei, durch ihr Erscheinen hier an die Märztage zu erinnern (ein Scrupel, über den ich sie übrigens vollkommen hätte beruhigen können) verschoben ihre Ankunft auf den April; die Maiblumen sollen nicht erscheinen wollen, um jede Verwechslung mit den Mai-Barricadenbauern des vorigen Jahres zu vermeiden; die Schwalben kehren auf keinen Fall heim, bevor nicht das Associationsgesetz bis in's kleinste Detail ausgearbeitet und den „Schwalbenzügen" ein eigner Paragraph gewidmet ist; die Nachtigallen aber haben für diese Saison sämmtlich gekündigt; ob sie befürchten, als nächtliche Ruhestörer verhaftet zu werden, ob eine epidemische Heiserkeit sie befallen, ward bis jetzt nicht ermittelt. Mit einem Wort: die Frühlingsactien stehen sehr schlecht und doch brauchten wir nie so sehr den Frühling, den erquickenden Frühling, wie jetzt, wie in dieser Zeit. — Bin ich auch kein grüner Strauch, der sich nach der Sonne sehnt, bin ich auch, trotzdem dass ich Lieder singe, kein Singvogel, der sich wiederum nach dem grünen Strauche sehnt, so weiss ich doch, wie froh der lebt, wie selig der fühlt, der an den Frühling glaubt, der ihn kennt, der ihn im Herzen trägt; nicht blos den Frühling der Natur, nein, den Frühling des Empfindens, des Schaffens, den Kunstfrühling.

Noch sind meine Haare nicht gebleicht, noch ist meine Stirn nicht gefurcht, noch nennt die galante, rücksichtsvolle Kritik mich einen „jugendlichen Künstler", wofür ich derselben, da ich das „jugendlich" natürlich auf meinen Taufschein und nicht auf meine Leistungen beziehe, wahrhaft dankbar bin, noch feierte ich kein Dienst-Jubiläum, noch erhielt ich keinen silbernen Pokal mit der Inschrift: „dem edlen Meister die dankbaren Schüler", aber der Kunstfrühling liegt doch weit, weit hinter mir.

Wenn der Märzmonat seine Mitte erreicht hat, da beginnt der Gärtner tüchtig zu schaffen, da werden die Beete gegraben und geharkt, da werden die jungen Bäume gepflanzt, da werden bald die schützenden Matten vom Pfirsichspalier genommen, die zarte Ranke wird aus dem Stroh gebunden und schlängelt sich lustig an der Laube empor, in die Wege führt man Kies und die Gartenbänke werden neu mit glänzendem Weiss gefärbt; der Eigenthümer des Gartens aber nimmt von Alle dem keine Notiz; er sitzt am Kamin, wärmt sich die Füsse, lässt sich auch vielleicht einige seltene Frühblumen in Töpfen auf das Sims des prächtigen Pfeilertisches setzen, schaut aber dabei so verdriesslich und kalt durch die Scheiben in die erwachende Natur und auf den fleissigen Gärtner, dass die Krokus und Primeln all ihren Muth zusammennehmen müssen, um sich aufrecht zu erhalten, der Gärtner aber, ganz bestürzt, vor dem stechenden Blick des mächtigen Gebieters die grobe Tuchmütze abzieht. — Wenn es dann schöner und schöner wird draussen, wenn ein zarter grüner Schleier Bäume und Hecken bedeckt, wenn die Sperlinge nicht mehr an die Fenster „gutmüthiger Narren" fliegen, die ihnen während des Winters Brotkrumen streuten, sondern sich schon ganz munter herumtummeln, der reiche Proprietair aber wegen der „entsetzlichen Kälte" und „weil unbegreiflicher Weise der Winter in diesem Jahr gar kein Ende nimmt", mit einem grossen Pelz und warmen Fusssack, auf den Atlaspolstern seines geschlossenen Coupés, wo man allerdings weicher sitzt, wie auf der Gartenbank und auch nicht die hässlichen Flecke der frischen Oelfarbe zu fürchten hat, sich spatzieren schaukeln lässt, dann sagt das frohe, stillglückliche Herz: Jetzt ist es Frühling!

Wenn der Genius leise die Flügel regt, wenn man sehr viel Gedanken hat und sehr wenig Kenntnisse, aber doch schon allerlei schauerliche Sätze voll falscher Quinten, Querstände und derlei zu Papier gebracht hat, dann singt man wohl die ersten Lieder, melodisch und schwungvoll wie das sechszehnjährige Herz sie singt, aber ungeschickt und schwierig, wie die sechszehnjährige Feder sie eben schreibt. Wenn es dann klarer und immer klarer wird, wenn die Brust sich mehr hebt, wenn die falschen Fortschreitungen sich in die Tiefe des musikalischen Orkus zurückziehen müssen, wenn die ersten gedruckten Notenblätter, noch nicht durchwühlt von den Stürmen der Kritik, dem Auge entgegenblühen und man mit stolzer Verlegenheit nicht müde wird die altdeutschen Buchstaben auf dem Titel der durchaus neudeutschen Composition prüfend zu mustern, wenn die erste Nummer der ersten Oper so eben vollendet ist und man diese merkwürdige Kunde dem Mäcen auf seine ganz zufällige Frage: „Was schreiben Sie denn jetzt, mein Lieber?" stolz entgegenschleudert; wenn der Gang leicht und elastisch, wenn das Auge glänzt, wenn das Herz zittert im wehmüthigen Jubel der Jugend, wenn man im Voraus sicher, mit seinem Talent die Welt zu erobern, wenn Niemand von uns weiss und man so selig ist, als wüssten die Besten, Edelsten von uns, dann sagt das stille, beobachtende Herz: das ist der Kunstfrühling!

Und eben dieser Kunstfrühling ist und bleibt des Künstlers schönste Zeit. Aber er weiss es nicht, er lebt und schafft glücklich träumend fort und fort bis Sommer-Sonnengluth ihn sengt; dann erst fühlt er, dass jene Zeit überhaupt dagewesen. Nun ist er freilich ein Anderer. Er arbeitet, aber im Gefühl etwas leisten zu müssen; er leistet auch Besseres wie früher, allein die Unbefangenheit ist fort, denn er weiss: Hebamme Kritik wird sogleich seine Leistungen in Empfang nehmen, wird sie befühlen und betasten, wird prüfen und untersuchen, ob etwa ein Beulchen da hervortritt, ob nicht irgend ein kleines Maal zu entdecken, ob vielleicht ein Beinchen schief, kurz, ob der kleine Kinder-Engel nicht am Ende doch eine abscheuliche Missgeburt. — Das ist wohl eine schwere, ernste Zeit; eine Zeit der Enttäuschung, der schmerzlichen Erfahrung. Und doch muss sie vom Künstler überdauert werden und wird es auch. Was aber giebt ihm die Kraft zu diesem Ueberstehen? — die Liebe zur Kunst!

So bin ich denn durch Gestrüpp und Gesträuch, auf allerlei Wegen und Gängen, die kraus durcheinender laufen wie die labyrinthischen Pfade eines englischen Parkes, da angelangt wohin ich steuerte: bei der Liebe zur Kunst. — Aber wird denn die Kunst wirklich noch geliebt? — Soll ich diese Frage für Wien beantworten, so sage ich: von den Künstlern ja! Die Künstler sind, mit wenigen schmerzlichen Ausnahmen, in reiner Liebe, mit edler Aufopferung ihrem Beruf treu geblieben; ausserdem aber —! Doch blicken wir zurück.

Als vor kaum einem Jahre das Freiheitswort zuerst hier erklang, als eine brüderliche Umarmung die verschiedensten Elemente einte, da glaubte auch der Künstler, glaubte der ehrliche deutsche Musiker: nun werde die ächte, wahre Kunst, die Jahrelang von Flachem, Oberflächlichem in Fesseln gehalten worden, ihre ganze Macht entfalten können; er träumte nicht nur von einer, allerdings sehr nöthigen, politischen Umwälzung, er glaubte an eine neugeborene Kunstfreiheit und munter und in jugendlicher Frische stand er mit in den bewaffneten Reihen. Welch' eine Menge von Freunden fand er da mit einem Mal! Denn ist nicht der dein Freund, der mit dir gleichen Sinnes wandelt? — „Heraus aus Dunkel und Lüge an den Tagesglanz der Wahrheit! Heraus aus Trümmer und Schutt in die frische, freie Luft, in die warme Sonne der Bruderliebe!" Das war die Losung. — Wer ging dir zur Seite rechts? Du wusstest es nicht; gleichviel, es war ein Bruder! — Wer ging dir zur Seite links? Du kanntest ihn nicht; gleichviel, es war ein Bruder! — Der Bruder rechts machte vielleicht „lyrische Gedichte" und der Bruder links machte — „sittlicher Familienvater, entferne das sechzehnjährige Frl. Tochter, bevor du zu lesen fortfährst!" — der Bruder links machte wohl gar „Hosen". — Weshalb auch nicht? Gedichte und Hosen, beides sind sehr nöthige Gegenstände; Gedichte zur Erwärmung der Seele, Hosen, abgesehen von der Decenz, zur Erwärmung des Körpers. — „Das Fräulein, denke ich, kann jetzt zurückkehren!" — So lebte man eine Zeit herzlicher Vereinigung, schrieb Märsche, Wachtstuben-Lieder, kurz — machte lauter kameradschaftliche Musik. — Die deutsche Fahne wehte vom hohen Dome und das deutsche Herz schlug freudig unter dem dreifarbigen Band. Alles war da, — Alles! nur die deutsche Kunst fehlte, — die deutsche ächte Musik! Der Künstler wartete — sie kam nicht; er wartete wieder — sie kam noch immer nicht; er lief an die Thür des Concertsaales — die ausübenden Virtuosen standen wehmüthig vor dem leeren Raum und liessen die Flügel hängen, oder zuckten in Ermangelung derselben (der Flügel nämlich) mit den Achseln. Das ehrliche deutsche Kunstherz stutzte, aber so leicht wollte es nicht verzagen: „die Concerte sind leer, das ist ein gutes Zeichen, das schaale Virtuosenthum unterliegt, der schöpferische Genius wird siegen!" Rasch ging der Lauf nach dem Operntheater: 3 Personen oben, 4 Personen in der Mitte, 6 Personen unten, das war das Publikum. „Ach, es ist ein gewähltes Publikum!" war der leise innere Trost; aber das gewählte Publikum gähnte und der arme Getäuschte schlich mit einem: „*Ora pro nobis*"*) auf den Lippen fort, um in dem geschlossenen Kreis einer sogenannten „musikalisch-gebildeten Familie" Schmerz und betrogene Hoffnung zu vergessen. Aber hier war es nicht weniger traurig; kein Meisterwerk weckte mehr Sympathie. Alles ward kalt begonnen und noch kälter beendet; selbst Beethoven löste nicht den Bannfluch der Gleichgültigkeit, der auch hier auf dem Hörer zu lasten schien.

(Schluss folgt.)

Nachrichten.

Berlin. Am verwichenen Dienstag, 15. Mai, wurde der dem Leben und der Kunst so plötzlich entrissene Kapellmeister Otto Nicolai zur Erde bestattet. Die ärztliche Section hatte ergeben, dass für ihn keine Hülfe vorhanden war, indem der krankhafte Zustand eines der wichtigsten Gefässe des Gehirns (eine Pulsadergeschwulst an der Arteria basilaris) den Tod früher oder später plötzlich herbeiführen musste. Das Gefäss war erweicht und gesprungen und so eine starke Bluterglessung in Gehirn und Rükkenmark entstanden, die den augenblicklichen Tod zur Folge hatte. Das seltene, vielgewandte Talent des Verewigten für Composition, wie für Direction, hat die volle Anerkennung im Leben gefunden und verdient. Der musikalische Beruf hatte sich in ihm schon in frühster Jugend bethätigt und die ganze That- und Willenskraft des Verewigten richtete sich mit seltener Energie durch sie. Seine Jugendschicksale, wo er der Vaterstadt unter Drangsalen und Gefahren entfloh, um sich der Musik zu widmen; die unternehmende Keckheit, mit der er sich, noch kaum ein Jüngling, in den vollen Strom des Lebens warf, sich thatsächlich und beharrlich darin behauptete, und endlich einem Ziel entgegen, das wenige erreichen, bieten die anziehendsten Lebensmomente dar, von denen es zu wünschen wäre, dass sie in genauer Schilderung zur Oeffentlichkeit kämen! Von der Zeit an, wo der Dahingeschiedene in der Künstlerwelt einen Namen gewann, dürfen wir seine Schicksale und Leistungen als bekannt voraussetzen. Als diejenigen Lehrer, denen er am meisten verdankt, sind Bernhard Klein, Ludwig Berger, später in Italien Baini zu nennen; auch Zelter, so viel wir uns erinnern, dessen Bestattung vor 17 Jahren an dem nämlichen Tage geschah. — Wie es nicht anders erwartet werden konnte, hatten sich zur Begräbnissfeier der Chef der Bühne, General-Intendant v. Küstner, sämmtliche Mitglieder der Oper, des Chors und Orchesters, im Trauerhause eingefunden. Die Bestattung geschah auf dem Kirchhofe in der Liesenstrasse vor dem Oranienburger Thore. Hr. Musikdir. Wieprecht empfing die Leiche mit einem Musikcorps, das den Choral: „Jesus meine Zuversicht" blies und so den Sarg bis zum Grabe geleitete. Dort waren der Domchor und das Theaterpersonal aufgestellt, welche gemeinschaftlich den erschütternden Chor aus Wilhelm Tell: „Rasch tritt der Tod den Menschen an" ausführten, dessen Wirkung, da er sich so scharf den Verhältnissen anschmiegte, eine tief ergreifende sein musste. Hr. Prediger Vator hielt die Gedächtnissrede, welche in einfacher Weise die mannigfaltigen Richtungen darlegte, in denen der Tod des Künstlers schmerzlich empfunden wird. Zum Schluss der Feier führten die Solosänger der Bühne den Gesang aus: „Im Arm der Liebe ruht sich's wohl, wohl auch im Schooss der Erde!" Von den schönen Stimmen in edelster Weise vorgetragen, übten die Töne, wie sie sich in die Frühlingsstille des leicht bedeckten Himmels emporschwangen, aus dem die flatternden Lerchen munter dazwischen

*) Wahrscheinlich eine Anspielung auf den geringen Erfolg von Marschner's „Templer und Jüdin" in Wien.

zwitscherten, eine namenlose Wirkung aus. Fast kein Auge blieb trocken! — Und ist es nicht auch ein grosser Schmerz, wenn ein talentbegabter Künstler in der Fülle des Lebens, mit so urplötzlicher Gewalt daraus heimgerufen wird? Und aus organischen Ursachen, die damit so Manches erklären, was in seinem Wesen missfallend berührte! — Seinen alten Vater, dessen einzige Stütze der Sohn war, und eine Schwester lässt der Verewigte zurück. Möge ihnen Trost in ihrem grossen, gerechten Schmerz werden!

L. Rellstab.

Breslau, den 12. Mai. Wenn die traurigen Scenen, womit wir diese Woche in politischer Beziehung hier heimgesucht wurden, das Gemüth mit Betrübniss erfüllten, so erweckte es andererseits ein beruhigendes Gefühl, dass die Muse der Tonkunst sich nicht verscheuchen liess, vielmehr am gestrigen Abende eine Menge Zuhörer in eine von Hrn. Musikdir. Mosewius mit den Mitgliedern der Singacademie veranstaltete Soirée rief. Die sinniger Weise in der ersten Abtheilung vorkommenden drei Frühlingslieder von Geibel und Reinick, componirt von W. Gade, F. Hiller und A. Mertens (für Sopran, Alt, Tenor und Bass), in denen poetisches Leben und Frühlingsduft sich kund gab, waren von vortrefflicher Wirkung, und machten sich dabei die durchweg gut gebildeten Stimmen der Mitglieder der Singacademie, namentlich mehrere frische Soprane geltend. Nicht minder war dies bei der zweiten Abtheilung der Fall, in welcher letzteren der zweite Act der Oper „Idomeneus" von Mozart zu Gehör gebracht wurde, und gewährte es einen seltenen Genuss, die tiefe und zugleich erhabene Charakteristik, welche in den Chören und Solopartieen dieser Oper herrscht, wahrnehmen zu können.

Schulpforta. (Aufführung der Antigone von Sophokles). Zur Feier des Amts-Jubiläums des Hrn. Prof. Steinhart zu Schulpforta am 26. April d. J. wurde in Bezug auf seine Verdienste, welche derselbe seit 25 Jahren im Gebiet der alten Sprachen und um die griechische Literatur sich erworben, die Aufführung der griechischen Tragödie „Antigone" von Sophokles in der Donner'schen Uebersetzung mit Musik von Mendelssohn veranstaltet. Den eifrigen Bemühungen des Anstaltslehrers Dr. Corssen und des Musikdir. Seiffert gelang es, dieser mit den älteren Zöglingen der Landesschule bewirkten Aufführung einen solchen Beifall zu gewinnen, dass dieselbe, besonders auf den Wunsch der auswärtigen Gäste von Naumburg, Kösen etc. am 29. April wiederholt wurde. Hierbei darf nicht unerwähnt bleiben, dass die zur scenischen Darstellung erforderlichen Kostüme mit besonderer Geneigtheit von der Königl. Theater-Intendanz zu Berlin geliehen worden waren, wodurch dem Unternehmen ein wesentlicher Vorschub geleistet wurde.

London. Das Theater der Königin wird zunächst „Robert der Teufel" zur Aufführung bringen, und zwar in seiner ursprünglichen Gestalt und ohne die vielfachen Verstümmelungen, die das Werk bisher bei diesem Theater erdulden musste. Die komische Oper im St. James-Theater übt immer noch eine bedeutende Anziehungskraft aus. „Fra Diavolo" wird daselbst nächstens in Scene gehen. Octave und Mad. Charton spielen die Hauptrollen. „Le pré aux Clercs" wird nächstens wiederholt werden.

Nekrolog.

Die musikalische Welt, zunächst die Berlins, hat abermals einen schmerzlichen Verlust erfahren. **Otto Tiehsen**, der bekannte Liedercomponist, starb am 14ten d. M. in seinem 32sten Lebensjahre. Die vielseitige Anerkennung, welche sich seine Compositionen erworben haben, die liebenswürdige Persönlichkeit und Bescheidenheit, die ihm einen grossen Kreis von Freunden zuführte, berechtigen zu einem kurzen Rückblick auf das Leben des Dahingeschiedenen. Tiehsen war in Danzig geboren, der Sohn eines Hauptmanns, und verlebte seine Jugendjahre in Marienwerder, wo er zunächst unter der Leitung seiner Angehörigen (seine Grossmutter, die Geh.-R. Roscius, war, obgleich Dilettantin, eine ausgezeichnete Sängerin), dann des dortigen Organisten der Domkirche, Kronberger, eines sehr wackern Musikers, die ersten musikalischen Studien machte. Letzterer unterrichtete ihn auch in den Grundzügen der Theorie. Sein für das Alter eines Knaben sehr ausgezeichnetes Klavierspiel und die schon damals hervortretende Fähigkeit, in leichter Form glücklich zu gestalten, verschaffte dem angehenden Künstler ein mehrjähriges Stipendium der Danziger Friedensgesellschaft und er ging sofort nach Berlin, um hier den Unterricht der Akademie und bedeutender Privatlehrer zu geniessen. Nach Beendigung seines Cursus gab er seine ersten Lieder, unter diesen das allgemein beliebte und verbreitete Lied: „Ach wem ein recht Gedenken blüht", dessen Text von ihm selbst gedichtet, heraus und erntete so entschiedenen Beifall, dass ihn dieser Erfolg zu fernerem Schaffen auf dem Gebiete der Liedercomposition ermunterte. Zugleich trat er selbst als Musiklehrer auf und gewann sowohl im Klavier- wie im Gesangunterricht einen grossen Kreis von Schülern, die ihm mit grosser Liebe zugethan. Er entfaltete nach dieser Seite hin seine Wirksamkeit vorzugsweise in den höhern Kreisen des Dilettantismus und bereitete sich daher eine sehr angenehme gesellige Stellung. Unterdess erschienen nach der Reihe eine Anzahl von Liederheften, die nicht nur in Berlin, sondern auch ausserhalb seinem Namen die bereits erworbene Achtung sicherten. Mit Ausnahme weniger, fast nur in seine Heimath gerichteter Reisen hat Tiehsen Berlin nicht verlassen, zumal ihn in den letzten Jahren sein kränklicher Körper zu grössern Anstrengungen, welcher Art sie auch sein mochten, ganz unfähig machte. Er litt an einem Herzübel, welches ihm die grösste Sorgfalt auferlegte und gegen das nur die Bemühungen der geschicktesten Aerzte mildernde Mittel aufzufinden im Stande waren. Das einzige grössere Werk ist sein Singspiel „Anette", welches Weihnacht 1847 auf der Königl. Oper aufgeführt wurde und in welchem man das Talent des Componisten allseitig schätzte. Vierzehn Tage vor seinem Tode nahm sein Uebel plötzlich eine sehr ungünstige Wendung und ging in eine Herzbeutel-Wassersucht über, welche einen schnellen Tod herbeiführte. An dem Grabe des Dahingeschiedenen weint eine trauernde Mutter, die in ihm ihre letzte Lebensfreude verliert. Viele ihm treu ergebene Freunde theilen diesen Schmerz.

Dr. L.

Zwei Pianoforte-Musiklehrer

werden für zwei polnische Gutsbesitzer-Familien unweit Thorn gesucht, zu gleicher Zeit wäre Unterricht im Zeichnen und deutscher Sprache sehr erwünscht. Nähere Auskunft an **durchaus tüchtige Männer ihres Faches** (da das Honorar ein sehr anständiges), ertheilt auf frankirte Meldungen die Redaction dieses Blattes.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8. Stettin, Schulzenstr. No. 340.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 22. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. **30. Mai 1849.**

Zu beziehen durch:
WIEN. Pietro Mechetti qu Carlo.
PARIS Brandus et Comp., 87. Rue Richelieu.
LONDON. Cramer, Beale et Comp., 201. Regent Street.
St. PETERSBURG. A. Bottner.
STOCKHOLM. Hirsch.

NEW-YORK. Scharfenberg et Louis.
MADRID. Union artistico-musicae.
ROM. Merle.
AMSTERDAM. Theune et Comp.
MAYLAND. J. Ricordi.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:	**Briefe und Pakete**	**Preis des Abonnements:**
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerst. 8, Stettin, Schulzenst. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes. Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr. Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.	werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben: Ed. Bote & G. Bock in Berlin erbeten.	Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock. Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Der rhythmische Choralgesang. — Recensionen (Instrumentalmusik, Lieder mit Pfte.-Begl.). — Berlin (Musikalische Revue). — Correspondenz (Wiener Briefe). — Feuilleton (Vom Frühling). — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Der rhythmische Choralgesang.

Von *A. G. Ritter.*

(Fortsetzung.)

3. Entstehung und Herleitung des protestantischen Choralgesangs.

Es wird kaum einer besonderen Erwähnung bedürfen, dass unter dem protestantischen Choralgesang nichts Anderes zu verstehen sei, als der Gemeindegesang überhaupt. Da die gegenwärtige Abhandlung es sich zum Zweck gestellt, eine Entscheidung über gewisse in Vorschlag gebrachte Abänderungen in seinem Wesen anzubahnen und zu erleichtern, hierbei aber von verschiedenen Seiten auf seine Entstehung zurückgewiesen wird, sei es nun, um jene Vorschläge abzulehnen, oder aber zu begründen: so ist ein Stillstehen bei diesem Punkte unerlässlich. Der in der Vorbemerkung ausgesprochene Grundsatz: Männer von Autorität sprechen zu lassen, wird hier seine Anwendung finden dürfen. Es ist zunächst im Voraus auf Zweierlei aufmerksam zu machen.

Erstens: In der gemeinsamen Benennung, welche der katholische Choralgesang mit dem der protestantischen Kirche trägt, glauben Einige ein hinlängliches Recht zu finden, den letzteren als von dem ersteren abstammend herzuleiten und dessen Eigenschaften als wesentlich auch bei jenem zu erklären.

Zweitens: Wenn es feststeht, dass der protestantische Choralgesang von den Chorgesängen der Priester der katholischen Kirche, so wie von weltlichen Volksgesängen einige entlehnt und umgestaltet; wenn er hierzu mehrere bereits vor der Reformation vorhandene deutsche geistliche Gesänge, ausserdem eine überwiegende Mehrzahl allmählig neugeschaffener Lieder und Ton-Dichtungen gefügt; so fragt es sich: kann jener bei weitem kleinere Theil maassgebend sein für die Gestaltung aller übrigen, sollen diese mit Abstreifung der Form, welche ihnen ihre Schöpfer aufprägten, nach dem Muster jener priesterlichen Chorgesänge umgeschaffen werden? — Die Antwort auf diese und andere Fragen wird mit einer genaueren Einsicht in die Sache selbst aus folgenden Citaten sich ergeben, die aus Schriften von Männern der verschiedenen Partheien gewählt sind.

Der evangelische Kirchengesang „nahm nicht ein neues, vor ihm noch nicht angebautes Gebiet in Besitz; denn vor der Kirchenverbesserung schon gab es deutschen geistlichen Gesang, wie wir nach den neuesten Forschungen nicht länger bezweifeln dürfen."

(v. Winterfeld, der evangelische Kirchengesang, I. S. 98.)

„Das deutsche Volk hatte sich nämlich trotz der Verbote des Clerus nicht wehren lassen, an hohen Festtagen in den Kirchen, oder bei geistlichen Handlungen ausser der Kirche, als Wallfahrten, Prozessionen, Bittgängen u. s. w. zu singen, nur konnte, was wohl natürlich war, solcher Gesang keine ihm eingeräumte Stelle in der einmal feststehenden und in sich abgeschlossenen Liturgie finden, denn er war überhaupt nur ein von der Clerisei geduldetes, ausser Deutschland nicht geltend gemachtes Element der Erbauung — — —"

(v. Tucher, Schatz des evangel. Kirchengesangs, II. S. 10.)

„Der Choralgesang bestand schon vor der Reformation in der katholischen Kirche. Es war derselbe aber dort kein Gemeindegesang, sondern die Choräle wurden vom Chor der Priester gesungen. Durch die Reformation wurde dieser Gesang zu einem kirchlichen Volksgesang, zu einem Gemeindegesang umgestaltet. Die protestantische Kirche nahm nicht blos von jenen melodischen

Grundformen der alten Kirche mehrere auf, sondern sie entlehnte schöne Melodieen aus dem Volksgesange und benutzte auch Melodieen deutscher geistlicher Lieder, die es schon vor der Reformation gab.“

(Heinisch, der Gemeindegesang, S. 5.)

„Der Name Choral ist nicht blos der evangelischen Kirche eigen; auch die katholische Kirche hat ihn, und werden bei ihr alle ihre lateinischen Ritualgesänge unter diesem Namen zusammengefasst. Die hie und da vorkommenden deutschen Gesänge in den katholischen Gemeinden sind ein ihrem Wesen fremdes Element und gehören nicht mit in den Begriff des „römischen Choralgesangs“.“

(Kraussold, vom alten protestantischen Choral, S. 4.)

„Die katholische Kirche unterscheidet im Kirchengesange einen *modus legendi* und einen *modus choraliter*. Zu ersterem gehört der Lections-, Epistel-, Collecten-, Evangelien- und Orationston; zu letzterem gehören die Hymnen, Antiphonien, Responsorien, Psalmen u. s. w.“

(Bollens, Allg. musikal. Ztg. von 1848, S. 801.)

„Die erste Kirche eignete sich ohne Zweifel mit den alttestamentlichen Psalmen auch den eigenthümlichen Vortrag derselben an. Dieser Vortrag war, wie man noch aus der mumienartigen Gestalt, in welcher er auf die Gegenwart gekommen ist, nämlich aus dem Gesange der Synagoge, schliessen kann, ein recitativischer Gesang, ein Aufschwung der Stimme in freien mannigfaltigen Rhythmen. — In der ersten Christengemeinde musste sich diese überlieferte Form durch das Walten des heil. Geistes verjüngen und verherrlichen. Diese neutestamentlichen Sänger aber konnten eben so wenig im Ton, als im Wort an die Tradition gebunden bleiben. Sie schufen in der Begeisterung neue Gemüthsweisen, unmittelbare Klänge, welche die Wonne ihres Lebens offenbarten. — — Es konnten aus einem solchen Stoffe allmählig Melodienbildungen hervorgehen. Ihr Charakter scheint aber im Ganzen der des begeisterten Recitativs geblieben zu sein.*) — Die erste Kirche fing frühe an, sich die Bildung der Welt, namentlich die griechische, auch in dem kirchlichen Gesangleben anzueignen. Die vereinzelten Bestrebungen dieser Art fasste der Kirchenvater Ambrosius in einem bestimmten Fortschritt zusammen. Er führte (386) den griechischen Kirchengesang ein, bildete die Antiphonien und Collecten weiter aus und bestimmte für den Kirchengesang die vier sogenannten griechischen Tonarten. Allmählig aber gereichten die süssen Tonarten dem kirchlichen Sinne zur Verlockung. — — Dies rief eine Gegenwirkung hervor.

„Gregor der Grosse (599) vollzog diese Reaction (im Geiste mönchischer Befangenheit und Abneigung gegen die Heiterkeit der weltlichen Bildung). Die einseitige, klerikalische Priesterlichkeit seiner Zeit bekundete er dadurch, dass er den Kirchengesang der Gemeinde entzog und klerikalisch geschulten Chören übertrug. Der mönchisch-trübe Ernst trat hervor in der Entfernung der melismatischen Heiterkeit — — der ehrwürdige christliche Ernst aber — — gab sich in der Wiederherstellung der Form einer recitativischen Tactbewegung zu erkennen — —. In dieser Richtung machte sich Gregor um die Bildung des Kirchengesangs sehr verdient. Er — — schuf in seinem *cantus Romanus*, *cantus firmus* oder *choralis* einen Gesangstyl, welcher nicht nur im katholischen Rituale, sondern auch in dem Choral der protestantischen Kirche, was den Grundton anlangt, noch fortdauert. Das Eigenthümliche dieses Gesanges ist die dem Figuralgesange entgegengesetzte, in lauter Noten von gleichem Werthe, gemessen und feierlich fortschreitende, nur von Uebergängen und leisen Schwingungen melismatisch durchhauchte und jedenfalls in den Pausen rhythmisch sich verhaltende Tonfolge. — — — Die Reformation des Kirchengesangs konnte nur dann als eine durchgreifende erscheinen, wenn der christliche Volksgesang wieder frei in der Kirche ertönte. — Dieser erneuerte Kirchengesang war insofern Volksgesang, als manche Volksmelodieen kirchlichen Texten zum Grunde gelegt wurden und als die neuen kirchlichen Compositionen die Schwingungen des Gemüthslebens in entsprechenden Rhythmen ausdrückten. Daher wird auch neuerdings die Ansicht, der evangelische Choral sei eine Fortsetzung des gregorianischen Gesanges, bestritten. Allein die strenge Gemessenheit und Gleichmässigkeit der Töne, welche den gregorianischen Gesang charakterisirt, wurde jedenfalls nach ihrem wesentlichen Charakter in die evangelische Kirche herübergenommen. — — Vielleicht singt jetzt die evangelische Kirche im Allgemeinen gregorianischer als die katholische selbst. — — —“

(J. P. Lange, die kirchliche Hymnologie, Einl., S. 62–69.)

Der geneigte Leser hat dieses langen Citats nicht enthoben werden können. In rein historischer Beziehung gewährt es uns den Gewinn einer kurzen und fasslichen Uebersicht des Ganges, den der Gesang überhaupt in der christlichen Kirche genommen: zunächst Gemeindegesang, sodann durch Gregor den Grossen dem priesterlichen Chor übertragen, wurde er durch die Reformatoren der Gemeinde wieder zurückgegeben. Wenn man also den protestantischen Kirchengesang als eine Fortsetzung des sogenannten gregorianischen bezeichnet, so darf man mit noch grösserem Rechte den letzteren eine Fortsetzung des ursprünglichen Gemeindegesangs der ersten christlichen Kirche nennen, ganz abgesehen davon, dass trotz der klerikalischen Verbote das Volk den Gesang sich nicht hatte gänzlich entziehen lassen, und sonach eine zwar leise, doch wahrnehmbare und ununterbrochene Verbindung zwischen dem Gemeindegesang der ersten Christen und dem der Protestanten neben dem gregorianischen Choral sich hinzieht. — Was nun aber die Darstellung jenes alterthümlichen Gesanges seinem Wesen nach betrifft, wie wir sie in der citirten Stelle ziemlich umständlich finden: so ist dieselbe sehr wohl geeignet, uns über die Unklarheit und Unsicherheit, die noch auf diesem Gebiete herrscht, einen deutlichen Begriff zu geben. Oder liegen etwa nicht in der gegebenen Erklärung von dem gregorianischen Choralgesang die seltsamsten Widersprüche:

lauter Noten von gleichem Werthe,
gemessen und feierlich fortschreitend,
von Uebergängen und leisen Schwingungen melismatisch durchhaucht,
jedenfalls in den Pausen sich rhythmisch verhaltende Tonfolge —
Entfernung der melismatischen Heiterkeit,
Wiederherstellung der Form einer recitativischen Tactbewegung !

Mag es der Leser versuchen, sich ein dieser Erklärung entsprechendes klares und deutliches Bild zu machen, mir hat es bei dem besten Willen nicht gelingen wollen!

Erscheint es schon dieser Unsicherheit willen bedenklich, für das Wesen des protestantischen Gemeindegesangs entscheidende Vorschriften von dem gregorianischen Gesange herzunehmen, so werden wir um so mehr aus jener grauen Vorzeit zurück in eine spätere Zeit verwiesen, um die gewünschte Aufklärung zu empfangen, wenn wir die vorhandenen Schätze unsers Kirchengesangs nach der Zeit, in welcher sie geschaffen, bemessen. Dann fällt das grösste Gewicht unbedingt auf die Reformationszeit und auf das ihr zunächst vorangehende und nachfolgende Jahrhundert. Jedenfalls, sollte man meinen, müsste für den Vortrag des e i n z e l n e n neueren Chorals nicht eine aus dunkler Vorzeit hergeleitete Vermuthung, sondern vielmehr d i e Weise maassgebend sein, in welcher er von seinem Dichter oder aber von einem seiner (späteren) Zeitgenossen aufgezeichnet und uns überliefert worden ist, und eine etwaige Abweichung davon könnte sich nur rechtfertigen lassen aus seiner Bestimmung: von einer Gemeinde gesungen zu werden.

(Fortsetzung folgt.)

*) Das Recitativ ist ein Gesang einer einzelnen, bisweilen auch mehrerer vereinter Stimmen, der nicht die feste Gestalt einer Melodie und bestimmter Kunstformen annimmt, auch die Geltung der Noten und einen bestimmten musikalischen Rhythmus nicht festhält, sondern in Tonfolge und Rhythmus sich den declamatorischen Accenten der Sprache anzuschliessen strebt. (Marx, Allg. Musiklehre, S. 281.)

Recensionen.

Instrumentalmusik.

Schulen und Etüdenschau.
(Fortsetzung.)

H. Soussmann, Praktische Flötenschule in 4 Cahiers. Op. 53. Hamburg und Leipzig, bei Schuberth & Comp.

Es zeigt sich uns hier in dieser Schule ganz dieselbe Eintheilung in fast gleichbenannte Cahiers wie in der vorgenannten Violoncellschule von Dotzauer und auch hier giebt das 1ste Cahier die musikalischen Vorkenntnisse. Wenngleich nur kurz, so stellt der Verf. aber doch eine bestimmte regelmässige Anweisung für die Haltung des Instruments auf. Hierauf folgen zwei Grifftabellen, eine für die natürlichen Töne, die Andere für die ♯ o und *b*. Hieran reihen sich 26 melodiöse kleine Stücke in den gebräuchlichsten Tonarten. Den Schluss des Cahier bildet eine genügende Anzahl Intervallonübungen in diversen Tonarten. Alles ist höchst praktisch zusammengestellt und jeder nur einigermaassen aufmerksame Lehrer wird damit den Schüler richtig führen und für weiteres Fortschreiten vorbereiten können. Cahier 2 enthält 4 ansprechende leichte Duetten in *C-*, *G-*, *D-* und *F-dur*, jedes in 3 Sätzen, welche dem Schüler Gelegenheit geben, das aus dem 1sten Cahier Erlernte in Anwendung zu bringen. Das 3te Cahier giebt 4 Tabellen für alle möglichen Triller und kleine Etuden in allen Tonarten, dergestalt, dass in jeder derselben die erste Uebung sehr zweckmässig nur auf die betreffende Scala basirt, die zweite dagegen melodiöser Natur ist. Cahier 4 vacat, d. h. auch hier scheint dasselbe aus grösseren Etuden bestehend, als eine unabhängige Arbeit vom Componisten der Schule angereiht zu sein und liegt dasselbe uns hier ebenfalls nicht vor. Eigenthümlich ist die so ganz gleiche Form dieser Schule mit der vorgenannten von Dotzauer, um so mehr, als man nicht einmal wissen kann, wer hier eigentlich der Nachahmer ist. Abgesehen davon ist aber diese Flötenschule auf praktische Erfahrung begründet und für den ersten Unterricht besonders zu empfehlen.

Hugot und **Wunderlich,** Flötenschule, neu geordnet und bearbeitet, so wie mit neuen Uebungsstücken versehen von W. Gabrielski. Berlin und Breslau, bei Ed. Bote & G. Bock.

Wir haben es hier mit einem älteren Werke zu thun, dessen Umarbeitung und Vervollständigung sich der rühmlichst bekannte (verstorbene) Flötist Gabrielski unterzogen hat. Dasselbe weicht in seiner inneren Einrichtung von der Soussmann'schen Schule ganz ab und wir möchten es, beide zusammen vergleichend, für den Gebrauch als zur zweiten Periode des Studiums gehörig ansehen und zwar aus folgendem Grunde: Nur der kleinere Theil des Werkes behandelt die Periode des eigentlichen Anfangsunterrichts; dagegen ist der grössere Theil der höheren technischen Ausbildung gewidmet und mit dem sorgsamsten Fleiss in allen Einzelnheiten behandelt. Wir finden alle Arten von Ausdruck durch die verschiedenartigsten Verbindungen von Stossen und Schleifen, jede hierzu erforderliche Zungenbewegung genau angegeben, ferner alle sogenannten Zungenschläge und — als etwas sehr Wesentliches — auch gründliche Andeutungen über die Kunst des Athemnehmens. Rechnen wir nun noch viele Uebungen in den meist gangbaren und in vielerlei der ungewöhnlichsten Notenfiguren hinzu, so giebt diese Schule für das höhere technische Studium des Flötenspiels Alles, was auf die weitere Fortbildung des Virtuosen nur gründlich wirken kann. Das Werk ist in seiner Zusammenstellung und Form ganz der schon seit 40 Jahren bekannten Violinschule von Rode, Kreutzer und Baillot nachgebildet (pag. 44 finden sich sogar drei daraus entlehnte Uebungsstücke) und theilt demnach mit dessen grossen Vorzügen auch dessen Mangel, nämlich den an der nöthigen Anzahl melodiöser Uebungsstücke für den Primärunterricht. Der wackere Bearbeiter Gabrielski hat nun allerdings hierin möglichst nachgeholfen, es könnte aber für die Gemeinnützigkeit des Werkes immer noch mehr sein. Andererseits würde aber dadurch das Werk im Ganzen vielleicht zu voluminöse geworden sein, oder es hätte dem überhaupt bevorzugten Theile desselben die Ausbildung der höheren Technik Abbruch geschehen müssen. Die ganze Anlage des Werkes lässt diese als Hauptzweck hervorstechen und es scheint daher besser, diesen auch möglichst vollständig zu erfüllen. Wenn sich nun unserer individuellen Meinung nach diese Schule für den ersten Unterricht im Flötenspiel weniger eignet als die vorerwähnte von Soussmann, so dürfte sich dagegen schwerlich etwas Umfassenderes und Zweckmässigeres für die höheren Stadien dieses Studiums auffinden lassen.

Ausstattung sehr lobenswerth.

Joseph Küffner, Principes élémentaires de la Musique et Gamme de Cornet à Pistons, suivis de 32 petits Duos faciles et instructivs pour deux Cornets à Pistons. Op. 328. Mayence, chez les fils de B. Schott.

Nehmen wir dieses Werkchen trotz des sehr langen Titels für das was es eigentlich ist: eine kurze fassliche Anweisung für Cornet à trois Pistons, welche besonders Dilettanten das Erlernen dieses Instruments auf angenehme Weise erleichtern soll, so erfüllt es diesen Zweck vollkommen. Die laut obigem Titel finaliter stehenden 32 kleinen Duos für 2 Cornets sind in stufenweisem Fortschritt gehalten. Sie sind meistentheils aus allerlei bekannten und unbekannten Opernmelodieen recht ansprechend zusammengestellt, so dass der Dilettant nach Herzenslust sein Cornet à trois Pistons blasen kann. *C. Böhmer.*

Lieder mit Pianoforte-Begleitung.

Louis Ehlert, Drei zweistimmige Lieder mit Begleit. des Pfte. Op. 11. Berlin u. Breslau, bei Bote & Bock.

Ehlert gehört zu denjenigen jüngern Lieder-Componisten, deren Arbeiten wir mit Interesse verfolgt haben. In seinen Liedern spricht sich nicht nur eine ernste Kunstrichtung aus, sondern auch schöpferisches Talent. Am meisten hat er sich Fr. Schubert zum Vorbilde genommen und nach unserer Meinung recht daran gethan, da, wie wir in einem ausführlichen Artikel nachzuweisen versucht haben, der Schubert'sche Standpunkt erkannt und überwunden werden muss, um die Romantik der neuesten Zeit, so weit das Lied an ihr einen Antheil hat, mit Erfolg weiter zu führen und einen neuen Standpunkt vorzubereiten. Die vorliegenden zweistimmigen Lieder haben mit jenem Standpunkte nichts gemein. Man erkennt in ihnen aber den geschickten Musiker, der hier in dem zweistimmigen Satze mancherlei ansprechende Feinheiten anwendet und ausserdem immer eine sinnentsprechende und fliessende Melodie uns vorführt. Das Heft ist sehr zu empfehlen, nicht blos wegen seines Inhalts, sondern auch wegen seiner glücklichen Bearbeitung.

Dr. Lange.

Berlin.

Musikalische Revue.

Am 24sten „Robert der Teufel" von Meyerbeer. Hr. Tichatschek sang den Robert. Mit Rücksicht dessen, was wir neulich nach der Darstellung der „Hugenotten" über den

geschätzten Gast berichtet haben, erwähnen wir, dass Hr. Tichatschek auch als Robert mit derselben Auszeichnung und Theilnahme vom Publikum empfangen wurde. Meyerbeer's Opern gehören zu den glänzendsten Aufgaben für diesen Sänger. Er ist ein wahrer Heldentenor. Schon seine ersten Einsätze, durch die er den Chor beim Beginn der Oper beherrscht, fesseln für sein Talent, das je weiter er in der Lösung seiner Aufgabe vordringt, sich eines steigenden Beifalls erfreut. Unangenehm wirkt jedoch bei ihm die Angewöhnung einer unrichtigen Sylben-Intonation, eine Gesangsmanier nach dem Vorbilde einer gewissen italienisirenden Richtung, die der Hörer mit in den Kauf nehmen muss. Sonst ist seine Darstellung durchaus lobenswerth. Fr. Köster ist eine so liebenswürdige, kindlich-naive Alice, wie wir sie uns nicht besser wünschen können; in der Scene am Kreuz wurde der Künstlerin Hervorruf in offener Scene zu Theil. Im Uebrigen verweisen wir auf den Bericht vom vergangenen Jahre. Frl. Tuczek zeichnet die Rolle der Prinzessin mit eben so viel Grazie als Wärme. Hr. Bötticher lässt als Bertram hinsichtlich des Gesanges Manches zu wünschen. Die dramatische Auffassung befriedigt.

Der eben erwähnten Darstellung folgte am ersten Pfingstfeiertage „Oberon“, in welcher Oper Hr. Tichatschek den Hüon sang. Sonst enthielt das Repertoir dieselben Namen, über die wir bereits vor einigen Wochen berichtet haben. Unser Gast machte im Ganzen den oben näher bezeichneten Eindruck. Sein Gesang war von ausserordentlicher Wirkung überall, wo die Stimme Gelegenheit fand, zu einer kräftigen Geltung herauszutreten. Sie wirkt da namentlich deswegen so vortheilhaft, weil die Fülle und Kraft des Tons die Grenzen eines angenehmen und wohlthuenden Eindrucks niemals überschreitet. Dagegen würde zum Beispiel das Gebet, mit einer mittlern Stimmkraft gesungen, eine viel natürlichere Wirkung machen. Auch ist nicht zu leugnen, dass Hr. Tichatschek seine Action zuweilen, wenigstens war es in dieser Darstellung der Fall, vernachlässigt und dadurch in dem Zuschauer das Gefühl erweckt, als käme es ihm nicht darauf an. Einen wahrhaften Glanzabend hatte das Orchester von der Ouverture ab bis zum Schluss der Oper. Sein Spiel zeichnete sich, trotz der afrikanischen Hitze im Hause, durch Energie und ungewöhnliche Präcision aus. Namentlich beobachtete es in der Begleitung eine richtig und fein berechnete Präcision, dergestalt, dass das angenehmste Verhältniss im Ensemble wie in den Solis sich herstellte. Wir statten ihm und seinem Dirigenten, Hrn. Taubert, einen besondern Dank ab.

Fr. Zimmermann, eine am Orte sehr geschätzte Gesanglehrerin, hatte am 25sten in ihrer Wohnung eine Gesangsaufführung veranstaltet, in der sie einzelne Leistungen mehrerer ihrer Schülerinnen einem eingeladenen, zum Theil aus Kennern bestehenden Publikum vorführte. Es waren zwölf junge Damen, welche zuerst ein zweistimmiges Miserere von Bernh. Klein sangen. Hr. de Witte, ein talentvoller junger Musiker, begleitete am Flügel. Die Ausführung dieser interessanten, aus Chören und Soli bestehenden Composition zeigte, dass die Schülerinnen der Fr. Zimmermann, unter denen einige schon sehr gut ausgebildet waren, nach einer naturgemässen Methode unterrichtet werden. Die Intonation und Vocalisation ist richtig, correct und klar. Einzelne Stimmen versprechen sogar viel und lassen, wenn wir die Zeit des Unterrichts, wie sie uns angegeben wurde, in Anschlag bringen, auf die zweckmässige Methode der Lehrerin einen Schluss machen. Wir hörten ausser dem genannten Werke noch Arien, Duetts, Lieder von Händel, Haydn, Mozart, einen hübschen Chor von Fr. Schubert für 4 weibliche Stimmen. Die Leistungen wie das Verdienst der Lehrerin verdienten vollste Anerkennung und Beachtung. *Dr. L.*

Correspondenz.

Wiener Briefe.

XI.

Der Diretionswechsel am Kärnthnerthor-Theater.

Das Hofopertheater scheint der republikanischen Verfassung satt zu sein, die es ein volles Jahr hindurch nicht „*ad majorem Dei gloriam*“ und auch nicht zu grosser irdischer Befriedigung durchgeführt. Schon im Laufe der nächsten Woche kehrt es zur monarchischen Regierungsform zurück und das Directorium von so und so viel Mitgliedern legt seine Oberherrschaft in die Hände eines Wahlkaisers nieder.

Dieser Wahlkaiser ist Hr. v. Holbein, ein Mann, dessen Kenntnisse und Erfahrungen im Bühnenwesen hinlänglich bekannt und anerkannt sind.

Jeder Directionswechsel ist ein wichtiges Ereigniss in dem Leben eines Kunstinstituts, und wie jeder bedeutungsvolle Lebensabschnitt der Menschen zu heilsamen Meditationen anregt, so wird auch ohne Zweifel die Muse nächst dem Kärnthnerthor gelegentlich ihrer Wiedertaufe gute Vorsätze fassen und Reue und Leid erwecken.

Es wachen in solchen Momenten auch all die frommen Wünsche einer rechtschaffenen Kritik doppelt lebhaft auf und schauen bittend nach dem neuen Statthalter; — ich denke das kurze Oster-Interregnum ist der beste Zeitpunkt, einigen aus ihnen das Wort zu gestatten, da ihr Klageton die alte Regierung nicht mehr, die neue noch nicht beleidigen kann.

Vor Allem muss vorausgesetzt werden, dass die neue Direction ein Princip verfolgen, einen bestimmten Plan durchführen werde, denn nur in diesem Fall ist es der Kritik möglich, mit ihr zu verkehren. Ein Kunstinstitut, dessen Thätigkeiten, anstatt mit fester Hand und voraussehendem Blick geleitet zu sein, blos vom Zufall umhergetrieben werden, giebt sich von vornherein verloren. Das Gute wie das Schlechte, das es bringt, muss im Zusammenhang und als Ausfluss eines Grundsatzes erscheinen und nicht als ein Elementarereigniss. Es ist viel und wenig, wenn wir von jedem Theaterdirector als Grundbedingung fordern, dass er mit Ernst an seine Aufgabe schreite, — jedenfalls ist es nothwendig.

Man glaubt, dass Hr. v. Holbein den redlichen Willen habe, unsere Opernbühne aus dem Zustand eines langwierigen Provisoriums zu jenem einer geordneten Leitung zu erheben. Da giebt es genug zu reformiren, und eine Andeutung der wichtigsten Reformpunkte dürfte vielleicht hier am rechter Stelle sein, wobei wir natürlich nicht eine ideale, eine Bühne der Zukunft vor Augen haben, sondern unsere Wünsche streng an den Verhältnissen dieses Theaters messen wollen.

Die wichtigsten Kategorieen, welche sich bei Beurtheilung von Theaterzuständen aufdringen, sind das was und das wie der Bühnenvorstellungen, mit andern Worten: das Repertoir und die Aufführung, endlich die Wechselbeziehung dieser beiden. Ein solides, möglichst reiches Repertoir guter Stücke ist das nothwendigste Kapital jeder Bühne, ein Kapital, das jedoch stets durch Novitäten bereichert und belebt werden muss. Die zweckmässige Vertheilung der Novitäten zwischen die alten Vorstellungen und das Einhalten des richtigen Mittelwegs zwischen dem Extremen träger Stabilität und übereilten Experimentirens, gehören zu den schwierigsten Aufgaben einer Direction, aber auch zu den sichersten Kennzeichen ihrer Tüchtigkeit.

Unter der vorigen Verwaltung litt die Oper an einer Armuth des Repertoirs, die in Deutschland nicht ihres Gleichen hatte. Vom Anfang des Jahres bis tief in den Spätherbst brachte das Kärnthnerthor-Theater nicht eine neue Oper und schleppte sich in ermüdender Wiederholung längst abgespielter Vorstellungen fort, bis es im letzten Quartal mit einer desto raschern Folge von

Novitäten hervortrat. Der bekannte Eifer, mit welchem Hr. von Holbein im Burgtheater Novitäten bringt, giebt uns Hoffnung, er werde bei der Oper dasselbe Princip befolgen, natürlich in jenen Schranken, welche die schwierigere Vorbereitung der Opernvorstellungen dem schnellen Wechsel derselben zieht. Diese schwierigere und kostspieligere Vorbereitung erheischt darum einen desto sorgsamere, gewissenhaftere Wahl.

In der Berathung über die Wahl neuer Stücke ist die Stimme der Kritik gewöhnlich als „ideologisch“ verfehmt, man hält sie für vollkommen geeignet, die Kunst zu heben und die Direction zu ruiniren. Nur eine unverständige Kritik jedoch kann verlangen, dass man nur vortreffliche Werke aufführen und den unkünstlerisch modernen Wünschen des Publikums nur mit klassischen Ruthenhieben antworten solle. Was man billiger Weise gegenwärtig verlangen kann, ist, dass die grossen Schöpfungen der lebenden und verstorbenen Meister nie ganz verschwinden und dass nichts ganz Schlechtes aufgeführt werde. Das Kärnthnerthor-Theater räumt durchschnittlich der klassischen deutschen Oper eine nicht unbeträchtliche Zahl von Vorstellungen ein, allein diese drehen sich seit Jahren in den Kreis von fünf Opern! (Mozart's „Don Juan“, „Figaro“, „Zauberflöte“; Spohr's „Jessonda“; Weber's „Freischütz“.) Die französische Oper ist durch einiges Gute und viel Mittelmässiges, die italienische durch überwiegend Schlechtes repräsentirt.

Von neuern Deutschen ist Flotow der Einzige, den unsere Opernbühne, und zwar mit seinen sämmtlichen Werken, vorführt. Flotow's letztes Werk hat den Ruhm, unsern Operntempel nahezu in eine Spinnstube verwandelt zu haben. Welches Verderbniss im Geschmack (und nicht blos im Geschmack!) des Publikums ein solches Ueberwiegen koketter, Musik zur Folge hat, ist unnöthig eigens zu erörtern, wohl aber dürfte man daran erinnern, dass der Schade daraus die Darsteller solcher Werke nicht weniger trifft. In jeder Künstlergesellschaft, die durch lange Zeit am selben Orte wirkt, bildet sich bald ein gewisser Localton heraus, der durch den Beifall eines enthusiastischen Publikums bald zur Manier, nicht blos der Einzelnen, sondern der ganzen Gesellschaft wird.

Der Charakter dieses Gewohnheitsstyls wird in der Oper grossentheils durch den Charakter der Musik bestimmt, mit welcher die Sänger zumeist beschäftigt werden. Die grimassirende, unnatürliche Singweise, welche die beliebtesten neuern Opern erheischen oder doch veranlassen, wird bald dem bessern Sänger zur andern Natur. Er überträgt sie dann entweder in Kunstgattungen, mit denen sie unverträglich sind, oder fühlt sich doch im besten Fall durch sie beengt und gehindert. So kommt es oft, dass in Operngesellschaften, welche die ausgezeichnetsten Einzelnkräfte besitzen, sich eine stehende Gesangsmanier herausbildet, welche den Musiker beleidigt. Wer erinnert sich nicht kleinerer Operngesellschaften (z. B. der Dresdener, selbst der Prager), deren einzelne Mitglieder an Stimmkraft und Virtuosität weit unter jenen manches Hoftheaters stehen und dennoch viel genussreichere Aufführungen bringen, genussreicher nämlich durch die Weihe musikalischer Bildung und künstlerischer Auffassung, die aus dem Ganzen heraustönt. Dass die Direction zu ihren letzten Novitäten den „Ernani“ und „Nabucco“ wählte, haben wir bereits besprochen. Die vielgehörte Entschuldigung, dass der Mangel an bessern Opern zu Verdi nöthige, ist ganz haltlos; richtiger könnte man von dem Mangel schlechterer Opern sprechen.

Man blicke nur ein wenig um sich und man wird einen reichen Schatz dramatischer Meisterwerke finden, die sämmtlich unserm Repertoir fremd sind. Von Gluck soll gar nicht die Rede sein, selbst von Gretry nicht und Cimarosa; noch weniger von gewissen für „klassisch“ geltenden Opern, die man lieber „zopfig“ nennen sollte (Winter, Gyrowetz u. a.). Aber Cherubini's Werke sollten nicht länger schlafen, Spontini's „Kortez“ und „Vestalin“, Mozart's „Entführung“, Boieldieu's „weisse Frau“ und „beiden Nächte“, Weber's „Euryanthe“ und der „Fidelio“ von Beethoven!

Es sind also Meisterwerke da, die das Kärnthnerthortheater geben könnte und sollte, dass ihre Zahl nicht Legion ist, schadet nichts, die bessern Opern der Componisten zweiten Ranges geben eine reiche sehr achtbare Ausbeute. Jede Oper von Marschner, Reissiger, Wagner, Lortzing, Lindpaintner, Lachner, Esser, die man statt des Verdi einstudirt hätte, wäre ein Hospericen gewesen. Will man nach Fremdem greifen, wohlan! Die hübschesten Sachen von Auber, Halévy u. a. sind uns neu. Die Opernregie war so befangen von ihren wälschen Sympathieen, dass sie sich die besten Novitäten von den Vorstadt-Theatern vorwegnehmen liess. Wir hoffen, dass ihr dies nicht auch mit Halévy's reizender Novität, dem „Thal von Andorra“, so gehen werde.

Auch ist es für schlechte Musik eine ebenso schlechte Entschuldigung, dass der Geschmack des Publikums durchaus nichts Gutes vertrage. Das ist nicht wahr, namentlich von dem Wiener Publikum nicht wahr, das nicht nur eine bedeutende Fraktion tüchtiger Kenner einschliesst, sondern auch in Masse schon oft das Rechte erkannt hat, wenn es ihm nur recht geboten wurde. Das Publikum ist leicht zu erziehen, wenngleich nur stufenweise, in den Händen seines natürlichen Kunstvormunds, des Directors liegt es, ob sein Geschmack veredelt oder verderbt werde. Damit aber, dass man einige klassische Opern aufführt, hat man nicht genug gethan. Unumgänglich nothwendig ist hierbei eine sorgsame, liebevolle Aufführung. Ob mit Liebe gesungen wird, das steht bei den Sängern, welche eben die Rollen innehaben; Sache der Direction ist es aber, welche Sänger Rollen erhalten. Bei uns ist die Besetzung klassischer Opern meist nur in 1 oder 2 Rollen gut, in den übrigen Theilen mittelmässig. Nie wird ein gediegenes Werk mit der Sorgfalt besetzt, wie eine Flotow'sche oder Verdi'sche Oper; hat man die Pietät nicht, die grössten Werke der Nation würdig darzustellen, so lasse man sie lieber gänzlich ruhen und gebe blos die „Martha“.

Unter dem Italiener Ballochino wurden Mozart's Opern stets mit drei Primadonnen gegeben, gegenwärtig nur mit einer. Ich habe in letzter Zeit Aufführungen Mozart'scher Opern gehört, die einem Hoftheater wahrlich keine Ehre machten; so z. B. würde es kaum eine Provinzialhauptstadt wagen, die Pamina in der „Zauberflöte“ so zu besetzen, wie es hier der Fall ist.

Eine vernünftige Vertheilung der klassischen Opern ist endlich wichtig, wenn man nicht damit mehr schaden als nützen will. So z. B. kam im vorigen Winter der „Freischütz“ beinahe jede Woche zur Aufführung, — die Folge war, dass die Vorstellung immer schleuderischer, das Haus immer leerer wurde.

Dies sind flüchtige Andeutungen. Hätte ich jeden der angegebenen Punkte von allen Seiten beleuchten und begründen wollen, so wäre statt eines Aufsatzes ein Buch zum Vorschein gekommen. Namentlich war hier kein Raum dafür, jene durchgreifenden Reformen zu entwickeln, welche dem Opernwesen überhaupt Noth thun, noch weniger das neue Verhältniss darzustellen, in welches die öffentlichen Kunstanstalten zu unserm gegenwärtigen politischen und socialen Standpunkt einzutreten haben. Dies würde für das nächste Bedürfniss unserer Opernbühne zu weit führen; darum rieth ich nur die nothwendigsten Reformen innerhalb des alten Princips, nicht ein neues Princip selbst.

E. H.

Feuilleton.

„Vom Frühling.“

(Ein offener Brief aus Wien.)

Von *W. v. Goethe.*

(Schluss.)

„Es ist doch viel zu lang dieses Adagio!“ meinte z. B. der Familienvater, früher einer der glühendsten Verehrer Beethovens. „Zwanzig Minuten für ein Adagio, sage zwanzig Minuten! ich habe nach der Uhr gesehen, das macht denn doch in unsern fortschreitenden Tagen einen unangenehmen, fast stagnirenden Eindruck.“ — „Ja wir haben jetzt keine Zeit für die Musik, wir brauchen sie nicht mehr!“ sagte der älteste Sohn des Hauses, indem er mit der Hand durch das dunkle Haar fuhr und den mit schwankender Feder geschmückten Calabreser ergriff. „Wir haben jetzt Wichtigeres zu thun!“ setzte der Jüngere lachend hinzu; „mit dem Heinkelieren hat's nun ein Ende!“ und die jungen Leute stürmten fort. — Das waren harte Worte, waren schlimme Aussichten für die künstlerische Zukunft. Das wehmüthige Auge traf die Schwester jener jugendlichen Tonverächter, sie sah nieder, ihre Lippen zuckten ein wenig, aber sie war eine deutsche Jungfrau, die lächerliche Empfindsamkeit: sich über Gänseblumen, gemalte Bildchen, Musik oder derlei Nichtiges zu entzücken, war ihr seit bereits 5 Monaten fremd geworden, sie war eine deutsche Jungfrau, die in dieser ernsten, bedeutungsvollen Zeit keinen andern Trost bieten konnte, als in deutscher Jungfräulichkeit russischen Thee zu serviren.

Und die vielen „gleichgesinnten“ Freunde, zeigen diese keine Theilnahme, kein Interesse? — Die Armen! ihre ehrlichen Herzen waren von den Freibeutern republikanischer Gesinnung gekapert worden, waren, wie man es nennt, fanatisirt. Der Nebenmann rechts machte seit gestern blutrothe Gedichte*), der Nebenmann links aber machte blutrothe — Sie wissen schon, was ich meine. — „Soll ich Ihnen Maass nehmen?“ waren die Begrüssungsworte des Linken. — „Stören Sie mich nicht, ich suche einen Reim auf Guillotine!“ sagte der Rechte. — Die letzte Hoffnung war dahin! Alles verloren für die Kunst! — Und jetzt — soll ich fortfahren? — soll ich das nahende Gewitter schildern? — soll ich jenen Morgen beschreiben, wo Bruder den Bruder in der Kirche mordete? — Nein! — Das mahnte an „Hugenottenscenen“; aber leider war es eine blutig-wahre Darstellung und das fanatische: „Piff, paff, puff!“ traf manche schuldlose Brust. — Fort von dieser Schilderung! sie gehört auf ein anderes Blatt! — Hier mag eine Lücke bleiben; das Röcheln der Sterbenden ist eine traurige Musik!

Andere Fahnen wehen in den Lüften, eine andere Macht steht am Ruder; besonnen, ernst, ohne Uebermuth freilich, ohne Zügellosigkeit, ohne Uebertreibung, aber eben darum auch ohne jugendliche Schwärmerei. Es musste so kommen! Hatte man doch im tollen Wahn die Freiheitssonne des März vom Himmel gerissen und gab jetzt einen fratzenhaft gehöhlten Kürbiss, den man mit phosphorischem Licht erhellte, für die ächte Freiheitssonne aus! — Wer aber that das, die Wiener? — Nein, sie thaten es nicht! Andere thaten es für sie. — Und sie die schon als Kinder Mozart und Haydn unterscheiden können, sie, die jeden falschen Ton im Orchester aufs Haar herausfinden, liessen sich betrügen!

Mozart, Haydn! liebt Euer Herz diese Männer noch, Ihr „gemüthlichen“ Wiener? Wisst Ihr, wie Ihr gejubelt habt bei Beethoven's Symphonieen? Denkt Ihr an jene Stunden, wo in Jahren des Druckes und der Demüthigung die Kunst Euch hinwegzog aus trüber Gegenwart, wo sie Euch in ihr Reich, ins Reich der Phantasie führte! — Wo hättet Ihr denn damals Trost gefunden, wo Erhebung, wenn nicht bei der Musik? — Was machte Euch froh, was belebte Euch, was hielt Euch über Wasser? — die Musik! Und das könntet Ihr vergessen? Ihr könntet den Künstlern, die den Zauber der Verjüngung um Euch gewoben, den Rücken kehren, konntet ihnen mitleidig, fast höhnisch, die Kupfermünze zuwerfen, wie man sie dem Purzelbaummacher, dem Bajazzo giebt? Verstandet Ihr denn nicht, dass gerade jetzt der Augenblick gekommen, der Kunst Euer Liebes- oder wenigstens Euer Dankes-Opfer zu bringen? — Blickt doch um Euch! blickt hinaus über die Gränzen Eures Landes; blickt nach dem Norden Deutschlands, blickt nach Frankreich! Ueberall findet Ihr, trotz aller politischen Bewegung, musikalisches Leben; überall ist man bemüht, der Kunst den Platz im Staate einzuräumen, der ihr gebührt. Wenn Ihr auch wirklich die Musik geliebt habt, so war Eure Liebe doch nur passiv, konnte nur passiv sein, da Ihr ja leider im „gesperrten Sitz“ geboren und erzogen. Jetzt aber könnt Ihr mehr thun, als blos zuschauen, oder richtiger zuhören: fördert den Volksgesang, fördert die Kirchenmusik! Ihr habt ja die Mittel; macht, dass die Menge, die nicht sperrsitzen kann (man vergebe das barocke Wort), Musik hört, gute Musik hört und Wien wird nicht nur seinen alten Ruhm wiedererlangen, es wird einen neuen, glänzenderen erringen! — Noch Manches könnte gesagt werden, allein hier ist nicht der Platz, dieser Brief ist ja nicht für Wien, sondern vielmehr von Wien aus geschrieben; wir haben ohnehin bei unserm „Rückblick“ auf das verflossene Jahr ein trauriges Resultat erzielt, ein Resultat, das mehr für eine welkende Herbstepistel, als für einen Frühlingsbrief sich eignet, denn wir haben den Beweis erlangt und gegeben, dass von einem Bedürfniss der Nation nach Musik gar nicht, von einer Theilnahme für die Musik kaum die Rede.

Nur wenn Künstler und Hörer im innigen Verband leben, kann aber Grosses geleistet und dadurch Grosses gewirkt werden und dieser Verband, in dem alle Nebenrücksichten schwinden, alle kleinlichen Eitelkeiten untergehen müssen, findet sein Gesetz, seine Einigung und innere Lösung eben in der Liebe zur Kunst!

Möge ein jeder Künstler in Nord und Süd, in grossem und kleinem Wirkungskreis das Seinige dazu thun, diese Liebe zu wecken, durch Leistungen zu wecken, welche der Theilnahme werth sind. — Der Künstler ist wie der Operateur, der Hörer oder Nichthörer wie der Patient zu betrachten. Freilich ist die Operation dieser Taubheit oft schwierig, denn sie geschieht nicht am Ohr, sondern eigentlich am Herzen und dahin dringt keine Sonde, keine Lanzette, aber dahin dringt eben die wahre Kunst.

Seit wir die Frühlingswunder des „Propheten“ vernehmen, belebt uns neuer Muth! — Kranke warten der Heilung, Todte, um ihrer Werke willen, der Auferweckung! Gewiss, bald kommt uns der Messias!

Streut Blumen, brecht Palmen! Er bringt den ewigen Frühling!

Wien, Anfang Mai.

*) Der Schreiber dieses bittet den Leser: „blutrothe Gedichte“ nicht mit: „Freiheits-Gedichten“ zu verwechseln.

Nachrichten.

Berlin. Eine dreifache Trauerfeier war am 22. d. M. zum Gedächtniss drei vorzeitig verstorbener Mitglieder von der Singacademie veranstaltet, welche auf die zahlreiche Versammlung eingeladener Zuhörer den erhebendsten Eindruck machte. Nach dem Choral: „Jesus meine Zuversicht“ von C. F. Rungenhagen verkündete der Director der Singacademie, wem diese Feier gelte. Zu beklagen ist der Verlust 1) der als ausgezeichnete Künstlerin

und wegen ihrer feinen Bildung und ihres edlen Charakters allgemein beliebten und hochgeachteten Königl. Kammersängerin Frl. Amalie Höhnel, welche ihr schönes Talent sowohl früher beim Königsstädtischen Theater, als demnächst auf der Königl. Bühne und in vielen geselligen Kreisen bewährt hatte, daher ihr Abgang von hier nach ihrer Vaterstadt Wien sehr bedauert wurde. Dort ist die ehrenwerthe Künstlerin nach längerer Krankheit am 2. Mai d. J. von ihrer Familie tief betrauert, entschlafen. Der zweite nicht minder überraschende Todesfall war der des Königl. Kapellmeisters Otto Nicolai, welcher in der Fülle männlicher Kraft und in Mitten seiner rühmlichen Wirksamkeit hier am 11. d. M. von einem tödtlichen Schlaganfalle plötzlich getroffen wurde. Als kirchlicher und dramatischer Tonsetzer, wie als tüchtiger Orchester-Dirigent hat Nicolai sich verdiente Anerkennung erworben. Wir erinnern nur an seine letzte Oper: „die lustigen Weiber von Windsor“ und seine kirchlichen Compositionen, von denen eine Liturgie noch zwei Tage vor seinem Ende in der Domkirche ausgeführt wurde. 3) Otto Tiehsen, ein Tonkünstler von einnehmend gefälligem Wesen, hatte sich hier durch sein Talent als Lieder-Componist, Gesanglehrer und Begleiter am Piano viele Freunde erworben, welche mit der trauernden Mutter seinen am 14. d. M. im 32sten Lebensjahre erfolgten frühzeitigen Hintritt beklagen. Nach der Rede des Directors*), welche das Verdienst der Verewigten um die Tonkunst, die Singacademie und von Seiten ihres Charakters würdigte, wurde zuerst ein feierliches Requiem von Ed. Grell, dann ein Agnus Dei von O. Nicolai, ein vorzügliches Crucifixus von O. Tiehsen, eine melodische, gemüthvolle Motette von C. F. Rungenhagen: „die auf der Erde wallen“ und zum Beschluss das treffliche Requiem von Mozart, sowohl von Seiten des sehr stark besetzten Chores, als der 19 Solostimmen grösstentheils sehr gelungen ausgeführt. Besonders ausgezeichnet trat die erste Sopranistin (Fr. D....r) und der klangvolle Tenor des Hrn. Mantius hervor. Den rührendsten Eindruck bewirkten die 4stimmigen Solosätze, z. B. das Benedictus u. s. w. Den Verewigten bleibt ein ehrenvolles Andenken gesichert. Friede ihrem Staube! *J. P. Schmidt.*

— In der Plenar- und Wahlversammlung der Königl. Academie der Künste wurden nachbenannte ordentliche und Ehrenmitglieder gewählt: I. Ordentliche Mitglieder. *a.* Einheimische Mitglieder. Ferd. Hiller, Musikdir. in Düsseldorf. Heinr. Dorn, Kapellm. in Köln. Otto Nicolai, Kapellm. in Berlin.**) Jul. Schneider, Musikdir. in Berlin. *b.* Auswärtige Mitglieder. Wenzel Tomaschek, Musikdir. in Prag. Peter Jos. Lindpaintner, Kapellm. in Stuttgart. Franz Lachner, Kapellm. in München. François Auber, Dir. des Conservatoriums zu Paris. II. Ehren-Mitglieder. Se. Hoh. der regierende Herzog Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha, Componist der Oper „Zaire“. S. W. Dehn, Custos der Musikwerke der Königl. Bibliothek in Berlin. Durch hohe Verfügung vom 11. d. M. wurden diese Wahlen genehmigt.

*) Der Rede des Directors Rungenhagen entnehmen wir folgendes: „Amalie Hähnel fungirte bei zwei Berliner Bühnen. Ausgezeichnetes Talent, ein edles Herz und feine Bildung erwarben ihr mit Recht viele Freunde. Otto Nicolai kam im Jahre 1831 nach Berlin, wurde Mitglied der Singacademie und Zelter's Schüler, begab sich dann nach Rom als Organist bei der Preussischen Gesandtschafts-Kapelle, genoss dort den Unterricht des verdienstvollen päpstlichen Kapellmeisters Baini, wandte sich dann nach mehreren italienischen Städten (z. B. in Mailand, wo sein „Templario“ sehr gefiel) widmete sich vorzugsweise der dramatischen Composition, wurde demnächst K. K. Kapellmeister beim Hof-Operntheater zu Wien und trat endlich in gleicher Stellung bei der hiesigen K. Oper in Preussischen Dienst. Otto Tiehsen war ein geachteter Componist, geschätzter Gesanglehrer, allgemein geehrt und geliebt, was sich im Sterbehause und an seinem Grabe auf das Innigste aussprach.“

**) Noch ehe der Neugewählte die Kunde der ihm gewordenen Anerkennung erhalten, endete am 11. d. M. ein plötzlicher Schlaganfall das Leben des hochverdienten jugendlichen Meisters.

Dresden. Dem Vernehmen nach ist dem ganzen Theaterpersonal gekündigt, das Theater ist auf 4 Wochen geschlossen und wird diese Zeit benutzt werden, die im Zwingerbrande verloren gegangene Garderobe wieder zu ergänzen. Mit grosser Aufopferung giebt sich unser Intendant, Hr. v. Lüttichau, einer Regulirung der durch den Brand gestörten Bühnenverhältnisse hin, um dieses betrübende Ereigniss sowohl der Kunst, als den betheiligten Künstlern zu erleichtern, was wir dankbar anerkennen. Auch hofft man auf die Munificenz des Königs, denn es haben einige Mitglieder bedeutende Verluste erlitten, am härtesten ist der Concertmeister Schuberth und der Garderobe-Inspector Engelmann, die ihr ganzes Eigenthum verloren haben, betroffen worden. Hr. Ober-Regisseur Schmidt und die Tänzerin Ambrogio sind auch hart heimgesucht. Man schätzt den dem Theater entstandenen Verlust auf 70,000 Thlr. und zweifelt, dass die Assecuranz zahlen wird.

Holland. Die Musik, dieses grösste Bildungsmittel für Gemüth und Geschmack, gewinnt, wenn sie erst wahrhaft ins Volk gedrungen ist, auch eine hohe politische und sociale Bedeutung. Dies ist besonders der Fall durch eine weite Verbreitung der Vocalmusik, indem dadurch nicht allein eine grossartige Ausführung von Vocalcompositionen möglich wird, sondern sich auch durch die Mitwirkung der verschiedensten Stände dieselben am leichtesten annähern und sich so durch ein gemeinschaftliches künstlerisches Streben die Kluft zwischen ihnen mildert oder ganz ausfüllt. Holland fängt an, langsame aber sichere Fortschritte darin zu machen. Es existirt hier eine Gesellschaft für musikalische Propaganda, die ihren Hauptsitz im Haag, Amsterdam und Rotterdam hat und unter deren Schutz Zweigvereine in fast allen Städten Hollands bestehen. Nachdem diese Gesellschaft mit dem grössten Eifer und bestem Erfolge für die Verbreitung des mehrstimmigen Männergesangs gearbeitet hat, bestrebt sie sich jetzt auch, die Frauen zu gemeinschaftlicher Ausführung von Gesangscompositionen heranzuziehen. Sie hat schon eine grosse Zahl von Concerten veranstaltet, in denen unter andern berühmten Künstlern die Hrn. Prudent, Litolff, Krause, Bohrer, Lindner und Lübeck auftraten. Unter den hier wirkenden Sängern sind die Hrn. Tebaldi, de Vries van Os, Montenegro und vor Allem der ausgezeichnete Bassist Carl Formes hervorzuheben. Concerte sind in Holland häufiger als irgendwo und unsere klassischen Musikwerke werden, Dank sei es den Bemühungen der Hrn. Lubeck, Van-Bree und J. Verhulst, auf durchaus genügende Weise ausgeführt und vom Publikum mit dem grössten Interesse hingenommen. Die erste Aufführung der „vier Jahreszeiten“ von Haydn brachte eine Einnahme von 2300 Fl., und mehr als 300 Personen wirkten dabei mit. Es existirt in Holland nur ein einziges Militair-Musikcorps, und zwar bei den Grenadieren unter der Direction des Hrn. Dunker. Dieser hat ausser einer grossen Menge neuerer Sachen auch einige Beethoven'sche Symphonieen und die Sonate pathetique, ferner Symphonieen von Mozart, Mendelssohn, Weber und Marschner für sein Musikcorps arrangirt. Unter den hervorragenderen musikalischen Notabilitäten sind die Hrn. Tuyn, de Vrugt, St. Stumph, van Boom, Merlen, Goudswald, Dahmen, van Geldern und van Eyken zu nennen. Hr. Lübeck sen., Director der Musikschule im Haag, wirkt als Lehrer sehr segensreich für seine Kunst und lässt hoffen, dass manches tüchtige Talent aus seiner Bildungsanstalt hervorgehen wird.

Paris. Der König von Holland hat die Hrn. Auber, Halévy und Adolphe Adam zu Rittern des Ordens der eisernen Krone und die Hrn. Scribe und St. Georges zu Commandeurs desselben Ordens ernannt.

— Die Alboni setzt ihre Rundreise durch die Departements fort; in einem der letzten Tage gab sie ein Concert in Orleans.

London. Die Lind übt fortwährend die grösste Anziehungskraft aus. Sie hat bis jetzt die Somnambule, Lucia, Regimentstochter und Alice gesungen. Mit ihrer Hochzeit scheint es nun Ernst zu werden, indem Hr. Harris schon darauf angetragen hat, sich mit ihr in der eigenen Wohnung und nicht in der Kirche trauen lassen zu dürfen. Es ist übrigens noch gar nicht bestimmt, dass diese Heirath sie dem Theater entfremden wird. Hr. Harris ist der erste, der ihr davon abräth. Der junge Mann gehört übrigens keinem geistlichen Orden an und ist auch nicht verwandt mit dem Bischof von Norwich. Er ist der Sohn eines Capitano, der mit den Hrn. John und Charles Kemble vor 30 Jahren das Coventgarden-Theater mit so grossem Glanze einrichtete.

Brüssel. Hr. Fétis hat seine Entlassung von der Präsidentschaft der für Reorganisation des Militair-Musikwesens niedergesetzten Commission genommen.

— Das Unterrichtspersonal des Conservatoire wird sich durch Ernennung zweier neuer Professoren wieder complettiren. Hr. Lemmens, Eleve dieser Anstalt, ist zum Professor der Orgel, und Hr. Baucourt zum Professor des Bassons ernannt.

— Die Musik des Garde-Regiments hat seine Matinéee, die es während der Kunstausstellung alle Sonntage zum Besten der Armen gab, würdig beschlossen.

Mastricht. Es giebt wenige Städte in Europa, in denen der musikalische Sinn so lebendig ist, als bei uns. Wir besitzen viele ausgezeichnete Talente, an deren Spitze der Cellist Keller, der Pianist und Componist van Halen und der Violinist und Director der Gesellschaft Momus, Hr. Polis, besonders hervorragen. Die Gesellschaft Momus ist schon so weit herangebildet, dass sie die grössten Opern ausführt, wie z. B. „Wilhelm Tell" von Rossini und eine neuere: „die Belagerung von Mastricht", ferner: „Andreas Hofer", zu welcher die Musik aus allen grossen Meistern von Hrn. van Halen zusammengestellt ist. Am 13. Mai fand eine Wiederholung des letzteren Werkes statt. Die Gesellschaft verwendet ihre Geldüberschüsse zu wohlthätigen Zwecken.

Madrid. Alle Theater sind behufs der Regulirung ihrer Abgaben in verschiedene Klassen eingetheilt worden, und zahlen die Theater 1ster Klasse für ihr Privilegium 3000 Realen, die der 2ten 1500 und die der 3ten 500 Realen.

Das Statut des Tonkünstler-Vereins,

wie es bei dessen Stiftung am 15. Februar 1845 demselben zu Grunde gelegt worden war, bedurfte einer Umarbeitung, einer Erweiterung. Dasselbe wurde zu diesem Zwecke von einem Ausschusse von sieben Mitgliedern: Geyer, Kullak, Weiss, Wieprecht, Löschhorn, J. Stahlknecht und Bock mit geringer Benutzung der älteren Vorlage neu entworfen, darauf in einer Reihe von Sitzungen des Vereins berathen und am 14. Mai d. endlich angenommen. In heutiger Sitzung wurde beschlossen zu dem Zwecke, sowohl Antheil an die Bestrebungen des Vereins zu erwecken, so wie zur Betheiligung an demselben aufzufordern, als auch eine Einsicht in dessen Gestaltung zu gewähren, die neuen Statuten gegenwärtiger Zeitung als Beilage beizugeben.

Berlin, den 24. Mai 1849.

Der Tonkünstler-Verein.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Novaliste No. 5.
von **B. Schott's Söhnen** in Mainz.

Beyer, F., Op. 99. 6 Morceaux élégants sur des airs fav. allem. No. 4. Die Heimath von Reissiger.
- 5. Ich möchte dir so gerne sagen, von Girschner.
- 6. An Adelheid, von Krebs.
à 15 sgr.

— —, Vaterlandslieder. No. 17. Norweg. Nationalgesang. 5 sgr.
— —, Op. 98. Liv. 2. Deux Etudes mélod. sur 2 airs irlandais (Robin adair or The last rose of summer). 20 sgr.
Cramer, H., Op. 49. Divertissement de salon sur une chanson de Kücken. 15 sgr.
Goria, A., Op. 45. Salut à la grande Bretagne. 2. Suite. 6 Airs écossais:
No. 4. Le jeune Chevalier. Romance.
- 5. Fantaisie élégante.
- 6. Rondo écossais.
à 12½ sgr.

Osborne, G. A., Op. 63. Fantaisie sur Chr. Colomb. 20 sgr.
Pugni, C., Polka des Postillons du ballet: la Vivandière. 5 sgr.
Lachner, F., Op. 91. Der 133. Psalm für 4 Frauenstimmen. Partitur und Stimmen. 15 sgr.
Wehmer, W., Liebesschwermuth von Emma Basse. 2. Folge. No. 339. 7½ sgr.
Amelot, Trop tard, Romance. Lyre française No. 287. 7½ sgr.
Masini, F., Deux patries, Romance. Lyre franç. No. 338. 5 sgr.

Wallerstein, Anton, Portrait. Chin.-Papier 20 sgr. Velin-Papier 15 sgr.

Im Verlage der Unterzeichneten erschien so eben:

Erinnerung an O. Tiehsen,
„Ach wem ein rechtes Gedenken blüht"
für Pianoforte von
CH. VOSS.
Op. 96. Pr. 10 Sgr.

Ed. Bote & G. Bock,
(Gustav Bock)
Königl. Hof-Musikhändler in Berlin, Breslau und Stettin.

Sämmtlich zu beziehen durch **Bote & Bock** in Berlin, Breslau u. Stettin.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8. Stettin, Schulzenstr. No. 340.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 23. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. **6. Juni 1849.**

Zu beziehen durch:
WIEN. Pietro Mechetti qm Carlo.
PARIS. Brandus et Comp., 87. Rue Richelieu.
LONDON. Cramer, Beale et Comp., 201. Regent Street.
St. PETERSBURG. A. Böttner.
STOCKHOLM. Hirsch.

NEW-YORK. Scharfenberg et Louis.
MADRID. Union artistico-musicae.
ROM. Merle.
AMSTERDAM. Theune et Comp.
MAYLAND. J. Ricordi.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerst. 8, Stettin, Schulzenst. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum $1\frac{1}{2}$ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Halbjährlich 3 Thlr. }
Jährlich 3 Thlr. } ohne Prämie.
Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. }

Inhalt: Wer soll Kritik üben? — Berlin (Musikalische Revue). — Correspondenz (Wien). — Feuilleton (Der Prophet). — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Wer soll Kritik üben?

Von *Flod. Geyer.*

Es ist misslich und unhaltbar, einen Satz von dem Standpunkte seiner eigenen Persönlichkeit aufzustellen, und zwar misslich, weil die Person erst recht darauf angesehen wird, unhaltbar, weil die Sache mit der Person gar nichts zu thun hat. Ein Satz muss vielmehr fest stehen auf dem Grunde, muss ein Grundsatz sein, unerschütterlich, begriffen von Jedermann, ein Begriff, der nicht nach Mir und Dir, so und so, hin und her gewendet und gedeutet werden kann!

Dies waren die Gedanken, welche mir in den Sinn kamen, als ich in No. 19. dieser Zeitung las: „Wir halten die Stellung eines Kritikers mit der eines Componisten oder ausübenden Künstlers für unvereinbar.“

So viel Beherzigenswerthes der Aufsatz: „Kritik und Humanität“ sonst noch bringt, was dahingestellt bleibe, so verwahre ich mich vor den Folgerungen, die sich an jene Meinung knüpfen, indem ich mit einigen meiner Kunstgenossen jene Aeusserung auf mich und diese beziehe, da wir, obgleich der Composition beflissen, wie bekannt, eine Stellung als Berichterstatter von politischen Zeitungen einnehmen, wie auch dem Leser vorliegender Musikzeitung aus manchem abgegebenen Urtheile geläufig geworden sein mögen. Andere Persönlichkeiten, welche dort berührt werden, wird der hiesige Leser gleichfalls herauserkennen und unbekümmert um sie, wollen wir nur noch die durchschielende Meinung des Verfassers jenes Aufsatzes andeuten, wonach er sich wesentlich dahin ausspricht: „Ihr seid allzumal nicht die rechten Propheten; der Messias der Kritik muss ganz besondre Eigenschaften haben: er muss sein Leben weder der Kunst, noch der Musikwissenschaft gewidmet haben. Dabei muss er zwar Form und Material der Kunst in dem Grade bewältigen, dass, käme es darauf an, er jeden Augenblick componiren könne, indessen darf er dann nicht Kritik üben.“

Lassen wir Jedem die Meinung, welche er von sich hat, mag er nur dabei glücklich sein! Wenn ich dessenungeachtet das Wort nehme, so geschieht dies ohne irgend eine persönliche Beziehung, da wir es ja nur mit der Sache zu thun haben. Und zwar geschieht es für den ganzen Stand der schaffenden und ausübenden Künstler, denen durch jene Ansicht ewiges Stillschweigen über ihre Sache, über die Sache der Kunst, auferlegt wird (!).

Zunächst liegt es in der natürlichen Auffassung, in dem gesunden Menschenverstande, dass wir uns über irgend eine Frage Aufschluss von Sachverständigen geben lassen. So nennen wir diejenigen, welche Verstand von der Sache haben und denen wir solchen zutrauen. Kein Trompeter wird zu einem Geburtshelfer laufen, um sich einen Rath oder ein Urtheil über sein Trompeten zu erbitten. Kein Kranker wird zum Trompeter gehen, um geheilt zu werden. Jedermann wählt zur Entscheidung, zur Abwägung, zur Beurtheilung denjenigen, dem er das Vertrauen in seiner Angelegenheit schenken kann. Es ist somit natürlich, dass der Theologe von einem Theologen, der Schulmann von einem Schulmann, der Jurist von einem Juristen, der Musiker von einem Musiker beurtheilt zu werden wünscht; es sei denn, dass das eine Fach einmal von dem andern berührt wird, es sei, dass in der Theologie einmal eine juristische Frage aufgeworfen wird. Alsdann wird der Gottesgelehrte sich an den Rechtskundigen zu wenden haben. Dieser wird nur das, was in sein Bereich schlägt, zu entscheiden wagen, mindestens wird er aus sei-

nem Standpunkte aus auch das Theologische auffassen. Kommen wir auf unsere Kunst zurück, wo nach seinem Geschmacke ein Jeder ein subjectives Urtheil gar zu gern und alsbald abzugeben bereit ist, so wird der Aesthetiker ein ästhetisches, der Musiker ein musikalisches, jedenfalls ein Jeder von seinem Platze aus richten. Der Musiker wird auf der Stelle seinen Mann an ihm würdigen und beurtheilen, ob er es mit seines Gleichen zu thun habe oder nicht. Wenn hier, wie überall, Menschlichkeiten möglich und Niemand kann in Abrede stellen, dass sie auch vorgekommen sind, wer wollte deshalb das natürliche, unbefangene Urtheil, den Grundsatz, aufgeben? Es ist sonach schon von der Seite des gesunden Menschenverstandes ebenso einseitig, zu verlangen, ein Musiker solle keine Kritik üben, als zu behaupten, nur ein Musiker solle Kritik üben. Sondern es ist nur dieser Satz haltbar: **Mag Kritik üben, wer es kann!**

Wenn der Verfasser beregten Aufsatzes nun fortfährt: „Es versteht sich von selbst, dass der Kritiker Herrschaft und Gewalt im Reiche der Töne haben müsse, dass er über die Formen und das Material der Kunst gebiete, dass er componiren könne“ so ist dies gleich widersinnig. Es giebt Niemand, der Herrschaft und Gewalt über eine Sache hat, ohne sie auch auszuüben. Wer nicht componirt, der kann auch nicht componiren. Niemand weiss davon, Niemand spricht darüber. Mithin ist er auch kein Künstler und steht, von dieser Seite genommen, gar nicht in der Kunst. Das Talent, der Genius oder nenne man den Beruf zur Kunst, wie man will, ist nicht eine unsichtbare Sache, an welche wir glauben, sondern eine sichtbare Thatkraft, die wir wirken sehen wollen. Es ist ein Odem, der von Jedermann ausströmt, der ihn hat, es ist eine Sonne, die am hellen Tage scheinen muss. Es ist kein *spiritus familiaris*, in eine Retorte gebannt, um nach Belieben beäugelt oder schluckweise weggeschlürft zu werden. Sondern der Genius ist der Gott, der in dir ist und aus dir herauswill und muss: du kannst nicht anders, du musst dichten, tondichten, farbedichten, wie du willst. Die ewige Liebe des Künstlers ist sein rastloses Wirken trotz Gefahren für seine Gesundheit, selbst dem Tode entgegen. Dies Feuer verzehrt zugleich Seele und Leib und im letzten Athemzuge ist künstlerischer Hauch.

Das Schlimmste des Schlimmen, was beregter Aufsatz ausspricht, ist weiter: „Immer wird ein Musiker sein Leben entweder der Musikwissenschaft oder der ausübenden Kunst zu widmen haben.“

Der Geist offenbart sich unbeschränkt, er ist allmächtig. Er **kann** in Einem Alles. Der Beschränkte glaubt es nicht, es ist ihm Thorheit, er setzt Schranken nach sich, nach dem Augenblicke! Wenn Vivier auf dem Horne nur einen einzigen Ton geblasen hätte, aber so einzig schön, so vollendet, wie aus Oberon's Zauberhorn, so ist dies eine Künstlerschaft, die zugleich das Vermögen, die Lehre und die Beurtheilung in sich schliesst. Nach diesem Tone wird man die Hornisten unterweisen und abmessen, aus ihm wird man gleichzeitig die Lehre entnehmen. So ist Beethoven durch seine Werke der grösseste Lehrer, der schärfste Kritiker, der gelehrteste Musiker zugleich und wem sollte nicht jedes Wort, worin er ein Urtheil ausspricht, von der heiligsten Bedeutung sein? Gab er es nicht oft, gab er es nicht öffentlich, desto schlimmer für uns! O wir hätten es gar zu gern gehört, denn wie haben wir sein Urtheil über Händel und Mozart mit Begierde verschlungen! Sollten wir hier eine Unfähigkeit vermuthen?! Zerschneidet mir doch die Künstler nicht! In dem einen Tone Vivier's liegt die ganze Künstlerschaft, die ganze Theorie, sammt der Kritik! Ein Künstler muss über die Kunst trachten, denken und sprechen, wo er geht und steht. Oder soll er es blos heimlich thun? Dies wäre sehr unzeitgemäss. Ihr werdet ihm den Mund nicht zuhalten! Schlimm, dass ihn so Wenige aufthun. Daraus folgt nicht, dass Alle zum Schweigen zu verdammen sind. Reichen wir nicht aus, nun so muss doch das Princip ausreichen!! Wenn überhaupt jede Ausübung, ja sogar der Genuss, Kritik erfordert, eigentlich ist jeder seiner bewusste Mensch, so wahr wie das Selbstbewusstsein, das Sich-als-Anderes-Setzen, kritisch; wie will doch Jemand Einige für besonders berufen oder befähigt, Andre für ausgeschlossen und unvereinbar erachten? Daher ist auch jeder Mensch zur Kritik geneigt, ein jeder übt sie und schon im Behagen oder im Missfallen äussert sie sich. Der Beifall ist nichts weiter als eine materielle Kritik. Der Kunstrichter hat sie natürlich auf Principien und auf Grund derselben zu führen. Den schaffenden oder ausübenden Künstler nun von der Kritik ausschliessen, würde ihn folgerichtig jeder Beifalls- oder Missfallsbezeigung unfähig erscheinen lassen und ihn hierin einer eigenthümlichen Censur unterwerfen. — Dies hiesse ihn eines moralischen Rechtes, eines Grundrechtes berauben.

Vielleicht denkt der Verfasser an mögliche Einseitigkeiten, an Parteistellungen der Musiker. Aber diese ist bei dem Nichtkünstler mindestens eben so möglich und gleich schlimm, als bei dem Künstler und sollen wir Einseitigkeiten zu befürchten haben oder hinnehmen — nun so können wir sie eben so gut von unseres Gleichen dulden, als von Nichtkünstlern. Fürwahr, es sind manche Mängel und Willkührlichkeiten, wohl auch Anstandswidriges in den öffentlichen Zeitschriften! Wenn aber nur überall Künstler zu Rathe gesessen hätten und sässen, dies erachteten wir mehr für einen Vortheil als für einen Nachtheil. Wer urtheilt milder und freundlicher als Künstler? Ich wünsche mir nie andre Richter als Künstler! Glücklich der, welcher Künstler zu Zuhörern hat! In dem Grade ihrer Fähigkeit, ihrer Reife liegt ihre Humanität! Der Beifall von Künstlern ist ein ganz andrer! Giebt es unter ihnen Parteien, so ist dies übel. Aus solchem Uebelstande folgern zu wollen, dass die Künstler von allen musikalischen Aufführungen ihrer Parteilichkeit wegen künftig ausgeschlossen werden müssten, wäre dem Ausspruche des beregten Aufsatzes ganz entsprechend!

Der Verfasser hat vielleicht besonders seine Ansicht in Rücksicht auf einige Localblätter, überhaupt nach dem Augenblicke gestaltet. Die politischen Zeitungen scheinen mir indessen im Allgemeinen nur eine gesellschaftliche Stellung in Kunstberichten, wie in Kunstfragen einzunehmen. Sie sind von untergeordneterer, flüchtiger Bedeutung. Sie bilden nicht die Annalen der Kunstgeschichte, sie sollen das Publikum nur heranziehen und es zurecht finden lassen. Die musikalischen Zeitungen sind vielmehr berufen, ein allseitig begründetes Urtheil in Kunstangelegenheiten abzugeben und hier sind es besonders die ausübenden Tonkünstler, denen das Wort zukommt, wie denn auch auf der Stirn gegenwärtiger Musikzeitung ausdrücklich steht: „im Verein theoretischer und praktischer Musiker“. Wollte daher der Redacteur dieser Zeitung nach dem Ausspruche jener Abhandlung verfahren, so hätte er nichts Eiligeres zu thun, als vielen höchst schätzenswerthen Künstlern, die ich mit Vergnügen unter den Mitarbeitern sehe und herzlich begrüsse, das Wort zu entziehen und an die Mitarbeiter die Bedingung zu stellen, dass sie, so lange sie in dieser Stellung zur Zeitung verharren, durchaus Nichts componiren dürfen. Dieser Anforderung würde sich wohl schwerlich ein Künstler fügen und wäre diese Zeitung augenblicklich jeder künstlerischen Vertretung beraubt. Ebenso thöricht wäre die Forderung an den Verfasser einer Compositionslehre zu machen: dass er, weil er eine solche geschrieben hat, nun nicht durch die That beweisen dürfe, dass er auch componiren könne. Wenn, was das Können betrifft, der Verfasser Persönlichkeiten anführt, so hätte er Lessing nicht nennen dürfen. Dieser spricht gerade für die entgegengesetzte Ansicht; aber auch Schiller und Göthe sprechen dafür. Ob Lessing hat malen und

bilden können, weiss ich nicht; so viel ist gewiss, dass er, als Dichter, dem deutschen Drama eine entschiedene Richtung in seinen Schöpfungen gegeben hat. Diese seine dichterische Natur hat ihn den Inhalt der verschwisterten Künste mit geistig scharfem Auge durchdringen lassen. Sicher hätte er dort eben so schöpferisch walten können, wenn sein Genie nicht gerade in der Dichtkunst Gestalt gewonnen hätte. Wenn er nun selber sagt, Raphael hätte, auch ohne Hände geboren, der grösste Maler sein müssen, so kann man diesen Ausspruch auf ihn selber zurückwenden. Dafür aber, dass Irgendeiner durch die Kritik allein geglänzt hätte, weiss ich kein Beispiel. In unserer Kunst haben die berühmtesten Theoretiker und Kritiker zu gleicher Zeit mehrere Saiten angeschlagen und durch die Ausübung der Kunst, je nachdem, gegolten. André, Gottfried Weber, Marx u. A. — sie haben nicht blos componiren können, sondern sie haben componirt! Reichardt, B. A. Weber, C. M. v. Weber, noch einmal Marx u. A. — sie haben componirt und dennoch kritisirt! Berlioz, Schumann, Krüger u. v. A. — sie thun beides noch. Nicht alle mit gleichem, nicht alle mit entschiedenem Glücke! Hieraus folgt um des Himmels Willen nicht, dass wer das Eine von Allem thut, dies auch gut können müsse. Denn man kann ja Eins wollen und auch das nicht können. Uebrigens könnte der Componist gar sehr wohl, wenn es ihm beliebt und hieran eine Bedingung geknüpft wird, das öffentliche Auftreten in dieser seiner Eigenschaft einige Zeit hindurch unterlassen und somit wäre er dann selbst nach dem Verständnisse jenes Aufsatzes zur Kritik vollberechtigt. Nicht so bald aber dürfte der so hingestellte Kritiker, wie ihn der Verfasser sich denkt, Componist sein können, wenn es ihm nur beliebte.

Und hiermit kommen wir an den letzten Punkt unserer Betrachtung. Die Kunst stellt nämlich einem Jeden, der sie übt, mithin auch dem Kunstrichter die Bedingung, dass er nicht blos das Material beherrsche und über die Formen gebiete. Denn dies ist nur ihre äusserliche Seite. Wer das vermag, braucht darum noch nicht in den Kern der Kunst eingedrungen zu sein und hat vielleicht keine Ahnung von ihrer Poesie. Wenn also auch ein Kritiker über Material und Form gebietet, so kann ihm möglicher Weise der seelische Inhalt verschlossen bleiben. In diesen zu dringen, erfordert den steten Verkehr und das eigene Walten in der Kunst, wie ja auch die Formen nie ohne Bezug auf den Inhalt gedacht werden können. Selbst bei der Einübung der Formen werden wir des Inhaltes Herr und dringen unbewusst immer tiefer in die dichterische und dichtende Kunst ein. Es folgt hieraus, dass der Kritiker nicht blos über Material und Form gebieten müsse, sondern dass er auch fähig sei, in den poetischen Inhalt der Kunst einzudringen. So Lessing im Laokoon, so Heinse in der Hildegard, im Ardinghello, so Göthe in Dichtung und Wahrheit. Hier stellt sich die Kritik als eine eigne Kunst, als eine Dichtung, eine Umdichtung des einen Stoffes der Kunst in den andern, eine Uebertragung des Geistes in andere Formen heraus. Das ist die positive Seite an ihr, der negirenden gegenüber, welche in dem Sinne einer Mäkelei sich über eine Kunstleistung wohl also ergeht: „Das Gefallen derselben macht die Kritik überflüssig!!" Als ob diese nur eine Krittelei, Jenes aber die Kritik wäre!

Bevor ich diese Zeilen schliesse, verwahre ich mich noch einmal gegen die Verdächtigung einer Empfindelei, einer Persönlichkeit. Die Sache liegt mir auf allen Gebieten der Kunst zu ernst am Herzen, um sie zu einem Spielball persönlicher Laune herabzuwürdigen. Erhalte mir daher der Verfasser des Aufsatzes Achtung und Freundschaft, wenn ich, von ihm gefordert, eine Lanze mit ihm zu brechen mich berechtigt hielt! Uebrigens befremdet es mich, dass derselbe zu früheren vielfachen Auslassungen meinerseits über den beregten Stoff geschwiegen hat und dass er erst jetzt zu jenem Schlusse gelangte, der in der That durch und durch täuscherisch ist. Ich habe mich an mehreren Orten in diesem Sinne geäussert:

„Da die Kritik einen Theil der Kunstlehre ausmacht und zwar den praktischsten, eine Handhabung, verwandt der des Arztes, welcher die Hand an den Organismus mit der That zu legen, die Anschauung desselben aber hinter sich hat — so kann sie nothwendig bei der musikalischen Welt nur dann völliges Vertrauen erwecken, je höher das wirkliche Eindringen, je gelenker eben jene Handhabung der Kunst von denen, welche die Kritik ausüben, betrieben ist. Ich will sagen: Je mehr der Kritiker musikalisch durchgebildet, je mehr er selber als Musiker schaffend vermag, desto mehr Gewicht hat sein Urtheil. Wenngleich dasselbe möglicher Weise den verschiedenen Richtungen gemäss hierhin oder dorthin schwankend oder einseitig werden kann, so ist es doch noch immer von grösserem Gewicht, ja auch von bedeutenderen Erfolge für den Musiker, von Seinesgleichen beurtheilt zu werden."

Dem vornehmen Schweigen vieler Künstler, die aus Bequemlichkeit oder Feigheit jener Meinung entweder beipflichten oder auch die beurtheilenden Künstler des Neides oder der Missliebigkeit verdächtigen, sei es hiermit wiederholt: „Es ist Verrath an der Kunst, es ist Indolenz, Feigheit, Unvermögen, da, wo es dem Kampfe der Meinungen, dem Austausche der Ideen gilt, zu schweigen oder sich zurückzuziehen. Die Stellung soll und kann keinem Künstler verbieten, sein Wissen, sein Urtheil, sobald es von Belange sein mag, der öffentlichen Mittheilung vorzuenthalten. Wie viele kleine eitele Rücksichten für ihre Person, wie für ihre Werke, endlich für ihre äussere Stellung sehe ich die Musiker nehmen, dass sie sich vor der Journalisterei und der Ausübung der Kritik u. s. w. spröde zurückziehen! Eine ausgesprochene Ansicht, Begründung der Wahrheit, Offenherzigkeit kann nur Schwachsinnigen die Achtung vor Euch nehmen oder Hass, aber ohnmächtigen Hass einflössen. Sie werden über Eure Leistungen und Werke herfallen, aber bei grundloser Verfolgung oder mit schnödem Spotte nichts als Verachtung erlangen. Euch zur Beruhigung sage ich: Je höher Euer Streben und das Bewusstsein darüber, desto freudiger und zuversichtlicher könnt Ihr Euch dem Urtheile überlassen."

In diesem und ähnlichen Sinne habe ich mich überall geäussert und werde danach weiter verfahren.

Berlin.

Musikalische Revue.

Der Organist an der St. Pauls-Kirche, Hr. C. Hennig, hatte im Verein mit Hrn. A. Fischer, Organisten an der St. Johannis-Kirche in Moabit, zu einem wohlthätigen Zwecke in der letzten am 30sten Mai ein Concert veranstaltet. Dasselbe war ziemlich besucht. Es wurden Orgel- und Gesangswerke ausgeführt, die erstern von Hrn. Hennig und Fischer, die andern von dem Hennig'schen Gesangverein und einzelnen durch ihr Talent anerkannten Dilettanten. Wir nennen die Ouverture zum Oratorium „Messias", für die Orgel von Hrn. Hennig eingerichtet, Mozart's Fantasie zu 4 Händen in *F-moll*, welche für die Orgel arrangirt ist, wurde von Hrn. Fischer und Hennig vorgetragen, und zum Schluss ein Präludium nebst Fuge von Fischer. Von den Gesangsnummern: Terzett aus „Huss" von Löwe, Arien aus „David", „Elias" und der „Schöpfung" u. a. Die Ausführung des Concerts verdiente, wie überhaupt die anspruchslose Wirksamkeit des Hrn. Hennig, alle Anerkennung.

Am 30. Mai „die Jüdin" von Halévy, in der wir von Neuem Gelegenheit hatten, dem reichen Talent unsers Gastes Tichatschek unsere volle Anerkennung zu zollen. Tichatscheck

ist durch und durch ein Künstler ersten Ranges; dahin ist er durch seine Leistungen gestellt und diesen Platz behauptet er durch den Adel der Auffassung jeder seiner Rollen und mit seiner noch immer kräftigen, schönen Stimme. Er trat in dieser Rolle mit Hrn. Kraus, einem Rivalen, in die Schranken, den selbst die competentesten Richter als unübertreffen bezeichnen, und ist seine Auffassung noch eine von dieser ganz verschiedene. Zeichnet uns Hr. Kraus den Juden in der vollsten nationalen Eigenthümlichkeit, so fasst Hr. Tichatschek diesen Charakter mehr heroisch auf. Manches erinnert uns in dieser Darstellung an Devrient's Shylock. Ueberwiegend ist die Wirkung, wo in den hochdramatischen Momenten die kräftige und wohlklingende Stimme des Gastes sich geltend macht. Vor Allem aber war es das Terzett zum Schluss des zweiten Acts, das in jeder Beziehung als Meisterwerk dramatischer Auffassung und Durchführung zu bezeichnen ist. Fr. Köster stand dem Künstler ebenbürtig zur Seite, auch Hr. Pfister und Frl. Tuczek trugen das ihrige bei, die ganze Vorstellung zu einer äusserst gelungenen zu erheben. Das Haus war gut besetzt trotz der drückenden Hitze und vielfacher Beifall begleitete die Künstler von Scene zu Scene.

Am 31. Mai Concert im Kroll'schen Saal zum Besten der zurückgebliebenen Familien der vaterländischen Krieger, veranstaltet durch den Treubund für König und Vaterland. Ueberall greift das politische Leben ein, und so konnte es nicht fehlen, dass auch hier, wo es die Vertretung einer entschiedenen politischen Ansicht galt, wo dem Ganzen ein patriotischer Zweck zum Grunde lag, sich besonders die politischen Meinungen in den Kunstgenuss einmischten. Einen erhebenden Eindruck machte es, den einige Tausend fassenden Saal in Begeisterung für König und Vaterland erglühen zu sehen und diese sich in den aus innigster Brust laut werdenden Lebehochs auf den König, den Prinzen von Preussen, das Preussische Vaterland, die tapfere Preussische Armee und den General Wrangel, Luft machen zu hören. Imposant und ergreifend aber war das aus allen Kehlen angestimmte Lied: „Ich bin ein Preusse", zu dessen Schluss bei den Worten: „Dem König schwören wir auf's neue" Aller Hände zum Schwur sich erhoben. In solcher Umgebung und Stimmung musste das von Nehrlich gedichtete und von Gottf. Weiss componirte Lied: „Noch ist Preussen nicht verloren" seine Wirkung nicht verfehlen. Der schönen und reichen Gaben des Frl. Tuczek, Mad. und Frl. Cornet, der Hrn. Bötticher, Pfister, Pardini, Gern und Rott, so wie des trefflichen Musikcorps des Königs-Regiments sei hier dankend Erwähnung gethan, da der Berichterstatter in der zu grossen Entfernung ein eigentliches Urtheil über die Leistungen selbst nicht fällen konnte. Genug, der Zweck ist auf das vollständigste erfüllt, sowohl durch den Ertrag, als durch den Inhalt, darum vor allem Dank den Veranstaltern des Concerts, dem Treubund für König und Vaterland.

Am 1. Juni „Stradella". Hr. Tichatschek entfaltete in der Titelrolle das reiche Material seiner schönen Stimme, nicht minder erndtete Frl. Tuczek vielen Beifall. Auch das Duett der Banditen im zweiten Act, durch Hrn. Pfister und Böttcher sehr wirkungsvoll ausgeführt, wurde vom Publikum beifällig aufgenommen. Das Haus war nur spärlich besetzt, indessen um so lebhafter der wohlverdiente Beifall. *d. R.*

Correspondenz.

Wien.

Die Wiederaufführung des „Titus" am 23. Mai im Kärnthnerthor-Theater nach einem Zeitraum von fünfundzwanzig Jahren.

Es war ein Festabend für die Musiker und Musikfreunde, ein Festabend für die Alten, ein Festabend für die Jüngeren und Jungen! — Für die Alten ein Abend der Erinnerung! — Für die Jungen ein Abend des Genusses! — Freilich zogen die Ersteren wohl hier und da die Stirn in krause Falten, wenn die neuen, modernen Sänger diese oder jene Stelle nicht so vortrugen, wie sie seit dreissig oder vierzig Jahren in ihrem Gedächtniss lebte, aber — es flog auch manch' Lächeln über bleiche, verwitterte Züge, manch' graues Haupt wiegte sich leise bei den bekannten Tönen, die seine Vergangenheit, seine Jugend geschmückt. Die Jüngeren und Jungen aber, die Schüler, zwar nicht von Meister Mozart selbst, aber doch die Schüler von seinen Schülern oder künstlerischen Zeitgenossen, steckten überall ihre Köpfe hervor und herzlicher Händedruck, frohes Zuwinken, belebte den Zwischenact. — Das Haus war für die jetzigen Zeitverhältnisse gut besetzt, dies freute die Sänger, die eifrig sich bemühten, das Beste zu leisten — und die Parte waren gut besetzt, dies freute wiederum das Publikum, welches seine Dankbarkeit den Darstellern herzlich zollte. — Es ist eine nicht leichte Aufgabe, Mozart zu singen, wenn man so viel Anderes, Trillerndes und Schillerndes singen muss, wie unsere Sänger eben müssen. Hr. v. Holbein thut sehr wohl daran, die Mozart'schen Opern nach und nach dem Repertoir wieder einzuimpfen (er gab seit seiner kurzen Verwaltung bereits „Figaro" und „Don Juan" mit theilweise neuer Besetzung), denn das Singen Mozart'scher Parthieen fördert den Sänger als solchen und wenn wir in einem der letzten „Wiener Briefe" sehr treffende Bemerkungen lesen über den günstigen Einfluss des Chorgesangs auf musikalische Bildung im Allgemeinen und auf die des dilettirenden Sängers im Besondern, so wird man uns vielleicht nicht ganz Unrecht geben, wenn wir zum Studium für den singenden Künstler besonders Mozart anempfehlen. Da hilft kein Girren, Süsseln, Näseln, kein Schreien; da hilft weder die blosse Kehlfertigkeit, noch die blosse gute Stimme, wenn das Beste, wenn die Wahrheit des Gefühls, wenn die Klarheit der Auffassung fehlt. — Die Darsteller des „Titus", einer Oper, in der kaum die eine oder andere Parthie den jetzigen Wiener Executanten noch durch Tradition bekannt ist (denn der Vortrag einzelner Stücke als etwaige Concertnummer verhält sich zur ganzen Parthie eben nur wie ein Buchstabe zum Alphabet), hatten daher einen ziemlich schweren Stand, eben weil „Titus" fast nirgends auf dem Repertoir geblieben. — Berücksichtigt man diese schwierige Stellung, so ist den Sängern nur warmer Dank auszusprechen und muss über kleine Fehler, wo irgend thunlich, der Mantel ächter Titusmilde gebreitet werden.

Wenn die Sänger unserer Tage Bellini, Verdi, Flotow, oder sonstiges Neues singen, so weiss man schon vor der Darstellung, bei nur einiger Kenntniss des Klavierauszugs: dies oder jenes Stück zündet, dies oder jenes geht unbeachtet vorüber; anders aber verhält es sich, wenn dieselben Sänger einen Mozart'schen Part in Händen haben: in der neuen, modernen Oper ist die Spitze der Rolle leicht zu finden, gleichviel, ob sie brillant, graziös oder melodisch; es ist eben ein vom Componisten erfasster, sanglicher Hauptmoment, um den sich dann noch einige andere, mehr oder minder bedeutende Effecte gruppiren und fast jede Rolle hat solchen, für sich bestehenden Hauptmoment, den, wie oben bemerkt, der gewandte, kundige Sänger leicht herauszufühlen weiss. Betrachten wir z. B. die Parthie der Amine in Bellini's „Sonnambula"; der Hauptmoment, die Zündrakete, ist das berühmte: „*Ah non giunge!*" — Eben so leicht kann man die Spitze des Elvirenparts in den „Puritani" feststellen, wo hingegen es einige Schwierigkeiten haben dürfte, in der Rolle der Mozart'schen Elvira die schönste Nummer, ja nur die schönste Stelle auszuwählen, weil eben die ganze Parthie aus lauter „schönsten Stellen" besteht. — Bei Mozart sind einzelne grosse Effecte viel seltener; es ist eben Alles gross, edel, wahr und wird, wenn es so gegeben wird, auch gross, edel und wahr erscheinen. Der Sänger, d. h. der Sänger unserer Zeit, meist

gewohnt, durch Einzelnes zu effectuiren, ist daher gleichsam bemüssigt, sich dieses Einzelne besonders zu wählen, da sucht er denn, etwa wie eitle Leute, die unter vielen Stoffen den kleidsamsten wählen, ohne zu bedenken, ob es auch der passendste, aus den reichen Mozart'schen Schönheiten diese oder jene Stelle hervor, die seiner Individualität am Besten zusagt, unbekümmert welchen Platz diese Stelle in der Bedeutung seiner Rolle einnimmt. Auf diese Weise werden weniger bedeutende Nummern oder Momente der Oper, und solche findet man selbst in Mozartschen Werken (muss doch jedes Bild Schatten und Licht haben) oft zu Hauptmomenten, weil sie der Sänger zu solchen sich erwählt. — Wie sich dieses früher oft, z. B. in der „Entführung aus dem Serail" zeigte, wo Frau van Hasselt besonders im zweiten Act mit einer sonst ganz unbeachteten, meist sogar weggelassenen Arie glänzte, während andere Sängerinnen nur durch: „Martern, aller Arten!" nach Beifall ringen, so trat dies auch bei Titus hervor und das kleine, liebliche aber doch nur untergeordnete Duettino zwischen Sextus und Annius (Frau van Hasselt und Frl. Engst) wurde zu einem Glanzpunkt des Abends. Ueberhaupt muss man in dieser Oper den Leistungen der erstgenannten Sängerin, welche auch ganz besonders gut bei Stimme war, die wärmste Anerkennung zollen. In solchen Partieen, wo selbst die höchste Leidenschaft musikalisch dennoch gewisse Schranken nie überschreitet, ist Frau van Hasselt immer des Erfolges gewiss, gerade weil hier der sonst oft fühlbare Mangel an Wärme und Innigkeit durch plastischen Vortrag nicht nur ersetzt wird, sondern weil durch eben diese musikalische Plastik die Sängerin ruhig das Ziel verfolgt, welches andere Darsteller durch Hast, Ueberstürzen und sonstiges Zuvielthun verfehlen. — Nächst Frau van Hasselt müssen wir Herrn Ander als Titus nennen, der seine Partie mit grossem Eifer und theilweise auch mit entschiedenem Erfolge sang; gewiss wird dieser treffliche, junge Künstler an späteren Abenden noch Grösseres leisten, da er, nach einem Unwohlsein zum ersten Mal wieder erscheinend, entschieden nicht ganz disponirt war. — Frl. Zerr, der gefeierte Liebling der Wiener, sowohl durch das Repertoir, wie durch ihren brillanten Vortrag und ihr anmuthiges, lebhaftes Spiel, auf andere Rollen angewiesen wie die der tragischen, stolzen Vitellia, entledigte sich dennoch der schweren Aufgabe rühmlich, wie es übrigens von einer so durchgebildeten Künstlerin nicht anders zu erwarten und erhielt, zumal in ihrer letzten Arie in F („Nie wird mich Hymen!"), in der das fast mythisch gewordne Bassethorn die eigenthümlichste Wirkung hervorbrachte, reiche Beweise des Beifalls. — Fräul. Kronfuss gab die Servilia, Fräul. Engst, wie schon bemerkt, den Annius; ein wenig mehr Leben wäre der Letzteren bei Vortrag der schönen Arie: „Verräther war Sextus" sehr zu empfehlen und würde diese Nummer alsdann zu noch grösserer Wirksamkeit gelangen. — Warum aber, wenn schon manches Andere (wie z. B. die *D-Dur*-Arie der Servilia) supprimirt werden musste, entzog man dem wackern Gustav Hölzel (Publius) seine kurze, aber prächtige Arie in *C-Dur* („Oft stürzt in Reue")? — Fürchtete man wirklich mit diesem kurzen Tonstück die Vorstellung zu sehr zu verlängern, da durch die vom Ritter Ignaz von Seyfried eingeschalteten Recitative, die Stärke der Partitur allerdings zugenommen? — Immerhin! — Wir hoffen dennoch, Herr Hölzel, der seiner kleinen, aber gar nicht unwichtigen Partie grosse Aufmerksamkeit schenkte, giebt uns die erwähnte Arie das nächste Mal.

So that denn, wie wir zeigten, jeder Künstler redlich das Seine und was im Zusammenwirken geleistet wurde, bekundete das grandiose, wahrhaft erschütternde Schluss-Andante des ersten Finales. — Je öfter diese Oper gegeben wird, je mehr Orchester und Sänger die Feinheiten des Werkes herausfinden, um so wirksamer wird sich auch die Darstellung des „Titus" gestalten, dess sind wir gewiss! — dass, wie oben erwähnt, der Dialog fortfällt und an seiner Stelle die Seyfriedschen Recitative gegeben werden, ist entschieden günstig für das Colorit des Ganzen, denn wenn schon in jeder ernsten Oper das plötzliche Sprechen störend wirkt, so ist dies bei Tunica und Toga doppelt der Fall; — freilich folgt jetzt in der dermaligen Gestalt des Titus, oft eine kurze Arie auf ein sehr langes Recitativ; aber man nimmt das gerne hin, um so mehr als Seyfrieds Arbeit von einem wahrhaft Mozartschen Geist durchweht ist und sich auf das innigste an die Originalpartitur schliesst. — Gewiss, man hat dem braven Tonmeister für solch' schätzenswerthe Leistung warmen Dank zu bringen; — aber der verehrungswürdige Seyfried, dessen Wirken wir ein andermal näher beleuchten wollen, ist schon lange von uns geschieden und da wo er weilt, wird ihm unser Dank kaum noch — des Dankes werth erscheinen!

Wir schliessen! Möchten wir uns bald an anderem Edlen in den Räumen des Kärnthnerthor-Theaters erfrischen können; dies unser aufrichtiger Wunsch. — Das schlichte, unscheinbare Haus das Mozart hier in Wien bewohnte, wurde vor Kurzem eingerissen, musste einem neuen palastähnlichen Gebäude Platz machen; — Holzwerk und Steine werden morsch und mürbe, Mozarts Partituren aber stehen, was immer auch in der musikalischen Welt gebaut werden mag, in ihrer reichen Einfachheit fest und unumstösslich!

W. W. v. Goethe.

Feuilleton.

Der Prophet.

Die Pariser Musikzeitung bringt in ihren letzten Nummern mehrere leitende Artikel von Fetis dem Vater über Meyerbeer's neuestes Werk. Ohne unserm Original-Correspondenten, der bereits ausführlich berichtet und in seinen Mittheilungen fortfahren wird, vorzugreifen, geben wir einen allgemeinen Inhalt des letzten Artikels aus der Musikzeitung, weil er viele Notenbeispiele enthält (mit den in dem Bericht von Dr. Bamberg wahrscheinlich die ersten Noten, welche über die Oper gedruckt worden) und unsern Lesern mit diesen gewiss sehr gedient sein wird.

„Der erste Act ist nur eine Auseinanderlegung der Handlung und giebt dem Componisten wenig Stoff zu melodischer Begeisterung. Ausserdem legten auch die Versmaasse, welche der Dichter an verschiedenen Stellen gewählt hat, dem musikalischen Ausdruck mancherlei Schwierigkeiten auf. Statt des langen Recitativs in der Scene zwischen Fides und Bertha wäre ein einfaches Duett der beiden Frauen zweckmässiger. Es soll existiren und wegen der nothwendigen Abkürzungen fortgeblieben sein. Am eigenthümlichsten wirkte auf mich das Auftreten der schwarzen Priester; die choralartige Melodie, im Unisono und in Octaven gehalten, hat etwas Rohes und characterisirt sehr gut den Fanatismus der religiösen Secten des sechszehnten Jahrhunderts. Sie lautet so: (s. No. 1. der Beilage.)

Sehr bedeutend ist die Wirkung besonders, wenn dieser Gesang, nachdem er dreimal wiederholt worden, im Chor von dem ganzen Volke und Orchester aufgenommen wird. An manchen Stellen hat Meyerbeer die Verse in der Sylbenzahl geändert und so geschickte melodische Gestaltungen hervorgebracht, ganz besonders aber, wie es wenige Componisten verstehen, in die Rhythmik einen höchst originellen Ausdruck gelegt. Als Beispiele diene folgende zweistimmige Romanze, deren Harmonie ich aus dem Gedächtniss angebe: (s. No. 2. der Beilage.)

Der zweite Act enthält Situationen, welche der Composition bei Weitem günstiger sind. Er beginnt mit einem brillanten

Walzer der Bauern, welche bei Johann von Leyden sich versammelt haben. In ihm befindet sich eine sehr liebliche Phrase, in der Johann die Liebe zu seiner Braut ausdrückt. Accent, Modulation und Harmonie geben dieser Phrase einen eigenthümlichen Reiz. Sie klingt so: (s. No. 3. der Beilage.)

Das Hauptinteresse dieses Acts bildet die Erzählung des Traumes von Johann, in dessen Verwirklichung der Kern des ganzen Werkes beruht. In dieser Erzählung befindet sich eine sehr glückliche Conception, welche dem Autor der Musik ganz eigenthümlich ist. Nämlich zu den Worten:

J'étais debout!... le peuple à mes pieds prosterné,
Et du bandeau royal mon front était orné!

welche Johann in einer Art von Extase ausspricht, lässt das Orchester in einer zarten, fast ätherischen Zusammenstellung der Instrumente den Gesang hören, welchen im vierten Act die Chorknaben in der Cathedrale zu Münster singen:

Le voilà le roi prophète!

Dieser Gesang von der Flöte ausgeführt und von den Violinen mit Sordinen begleitet, zu denen die Clarinette hinzutritt, bringt seine mysteriöse Wirkung hervor, von der man sich eine Idee machen kann, wenn man einen Blick auf folgenden Abriss der Partitur thut: (s. No. 4. der Beilage.)

Unterbrochen, wie man sieht, durch eine plötzliche Cadenz, wird, um das Mysteriöse der Situation zu vollenden, hernach dieser Gesang von den Missionairen mit neuen eigenthümlichen Combinationen in den Instrumenten aufgenommen. Man hört ihn im vierten Act wieder unter verschiedenen Formen, so dass zuletzt seine Wirkung sich bis zum Colossalen steigert. In dem lieblichen Pastorale, welches sich mit diesem Stücke reizend verbindet, begegnet man wieder den originellen Rhythmen, die Meyerbeer eigenthümlich sind. In der ersten Phrase dieser Arie kann man sehen, wie characteristisch die Liebesseufzer ausgedrückt werden: (s. No. 5. der Beilage.)

Ein ferneres Beispiel, wie Meyerbeer, um seine musikalischen Intentionen auszuführen, die Verse des Dichters umgestaltet, kann man aus Folgendem entnehmen. Er verändert die Worte:

D'effroi je tremble encore!
Au trépas viens m'arracher,
Dieu puissant, toi que j'implore!
A leurs yeux viens me cacher.

in folgende:

Il faut donc, quand je t'adore,
Et me taire et me cacher!
Le trépas, Dieu que j'implore,
Pourra seul m'en détacher.

So wie die Worte hier liegen, haben sie den Componisten zu einer schönen und abgeschlossenen Periode begeistert, welche das Verdienst hat, neu in der Form und kräftig im Ausdruck zu sein. Sie klingt so: (s. No. 6. der Beilage.)" *d. R.*

Nachrichten.

Berlin. Nachdem wir leider in den letzten Nummern so viele Verluste von Künstlern durch den Tod mitzutheilen hatten, können wir heute einen Todtgeglaubten und als gestorben angezeigten wieder unter die Lebenden einführen. Hr. Graben-Hoffmann, der in der Berliner Clinik eine gefährliche Krankheit überwunden, ist der Kunst wieder zurückgegeben.

— Der Kapellmeister Fahrbach hat sich von der Gungl'schen Kapelle getrennt und wird von jetzt ab Concerte im Sommerschen Salon geben. Derselbe macht dies in einer eigenen Anzeige unter der Bemerkung: „zur Wahrung meiner Ehre" — ? bekannt.

— Dem Componisten und Musiklehrer Jähns ist das Prädicat als Musikdirector beigelegt worden. Hr. Jähns hat vielfache Verdienste um die Kunst und ist diese Anerkennung gewiss im Sinne seiner Kunstgenossen.

Hamburg. Frl. Emilie Dielitz trat bei ihrer Durchreise hier auf und fand die allseitige Anerkennung, die ihrem schönen Talent überall im In- und Auslande zu Theil wird.

Hannover. Die Tochter des rühmlichst bekannten Sängers Zschiesche in Berlin ist hier aufgetreten. Die Künstlerin besitzt eine sehr angenehme Stimme und gute Ausbildung.

Dresden. Einige Zeitungen bringen die Nachricht, dass Kapellmeister Richard Wagner, Componist des „fliegenden Holländers", „Rienzi" und „Tannhäuser", steckbrieflich verfolgt würde wegen seiner Betheiligung am Dresdener Aufstande. Wir halten dies Gerücht, dem auch vielseitig widersprochen wird, für unwahr, — zur Ehre Wagner's, der viel Dankbarkeit gerade dem Dresdener Hofe schuldig ist.

Pesth. Durch das Bombardement Pesth's hat nicht nur das vor zwei Jahren schon abgebrannte deutsche Theater neuerdings bedeutenden Schaden gelitten, sondern auch das auf dem Marktplatz befindliche, auf Actien erbaute Interimstheater, ist ganz abgebrannt.

Paris. Am Montag fand die 14te Vorstellung des „Propheten" statt. Der Enthusiasmus für dieses Werk ist noch immer im Steigen. Trotz des schönen, dem Theaterbesuch so ungünstigen Wetters, trotz der beginnenden Saison und der politischen Stürme, macht die Kasse fortwährend eine nicht nur für die Zeitumstände brillante, sondern auch für die günstigste Theaterzeit bedeutende Einnahme. Die mitwirkenden Künstler, deren Darstellung mit jeder neuen Vorstellung noch vollkommener und abgerundeter wird, haben einen nicht geringen Antheil daran, und verdienen das höchste Lob. Besonders ist es Mad. Viardot, die als Sängerin wie als Darstellerin das Höchste leistet, was nur je geleistet werden kann.

— Das „Thal von Andorra" ist noch immer die Hauptzugoper der Opéra comique, und findet fortwährend den entschiedensten Beifall. Durch die Abreise der Mlle. Lavoye war die anmuthige Stelle der Georgette vacant geworden. Eine junge Sängerin, Mad. Cabel, erklärte sich bereit, sie schnell zu übernehmen, und bewährte sich darin als wohlbegabte und gebildete Künstlerin. Trotz ihrer grossen Aengstlichkeit gelangen ihr einzelne Stellen ganz vortrefflich, und gaben Zeugniss von ihrer tüchtigen Stimmbildung. Ohne Zweifel wird sie bei einiger Routine höchst Anerkennenswerthes leisten.

— Ein neues dreiactiges Feen-Schauspiel von Scribe und St. Georges, Musik von Halévy, wird zur Aufführung vorbereitet. Es soll „die Königin der Blumen" betitelt sein. Die Herren Audran, Battaille, Sainte-Foy, Fourdau, und die Damen Ugalde, Meyer und Cabel werden darin spielen.

— Kalkbrenner verlässt Paris, um sich nach Neapel zu begeben. Er wird auf Anrathen seiner Aerzte die Bäder von Ischia gebrauchen.

— Ein Brief von Rossini's Gemahlin enthält sehr beruhigende Nachrichten über den Gesundheitszustand des berühmten Meisters, und bestätigt zugleich die Ursache seiner Flucht aus Bergamo, die, wie wir in einer früheren Nummer bereits ausführlicher berichtet hatten, in Folge einer gefährlichen Demonstration des Volkes gegen ihn geschah.

— Das Feuilleton des Journal des Débats vom 20. enthält eine interessante Notiz des Hrn. Berlioz über einen französischen Componisten, welcher den deutschen Musikfreunden vielleicht kaum dem Namen nach bekannt sein wird, und dessen

Werke ihn doch vollkommen dazu berechtigen, ihnen näher bekannt zu werden. Sein Name ist Reber, und Berlioz hat die Gelegenheit zu seiner Notiz aus der Herausgabe der Partitur einer dreiactigen Oper des Hrn. R. entnommen, die in diesen Tagen erschienen ist. Sie heisst la nuit de noël (die Weihnachtsnacht) und wurde vor etwa 18 Monaten in der komischen Oper aufgeführt. — Reber ist vielleicht einer der bedeutendsten neueren französischen Instrumental-Componisten. Er wurde, nach Berlioz, in Colmar geboren, und hat sich bereits durch eine Reihe von Compositionen, Trio's, Quartette, Symphonieen u. s. w. bekannt gemacht, die ihrer gediegenen Form, ihrer Correctheit und Verständlichkeit wegen allgemeinen Beifall erhalten haben. „Ueberall findet man," sagt Berlioz, „mit einer fein verwebten Harmonie und zuweilen sehr kecken Combination, diese Reinheit der Umrisse, diese naive Milde und diese Wahrheit des Ausdrucks, welche der Melodie einen verführerischen Reiz geben, diesen Reiz dauernd machen und ihr eine grosse Gewalt verleihen, sobald sie Character und bestimmte Empfindungen malen soll. Reber hat ausser seinen kleinen Compositionen', auch Ballette geschrieben, von denen Berlioz uns die Räuberinsel (l'ile des pirates) und Fetis ein anderes, le diable amoureux (der verliebte Teufel), anführt. Er ist ein Schüler Lesueurs, dessen Methode, in ihrer strengen Gründlichkeit, auch in seinen Compositionen vortritt. — Es würde wohl der Mühe werth sein, einmal seine Quartette oder eine seiner Symphonieen hier (in Berlin) auszuführen.

London. Die Wiederholung der „Hugenotten" im Covent-Garden-Theater hat wieder einen unglaublichen Enthusiasmus hervorgerufen. Mlle. Grisi ist wirklich unübertrefflich als Valentine.

— Die deutsche Oper begann ihre Vorstellungen mit dem „Freischütz". Die Königin wohnte dieser Vorstellung bei. Das Haus war sehr gefüllt.

— In der italienischen Oper traten mit vielem Glück auf Frl. Indebeton, eine Schwedin, Schülerin Emanuel Garcia's, und die dänische Sängerin Frl. Evers.

— Edgar Mannsfeldt ist gegenwärtig hier und beauftragt, ein Oratorium für Exeter-Hall zu schreiben. Seine Oper „Leila" wird von der deutschen Opern-Gesellschaft einstudirt und nächstens unter seiner Leitung zur Aufführung kommen.

New-York. Dem durch viele Zeitungen verbreiteten Gerüchte, Josef Gung'l sei bereits auf der Rückreise nach Europa begriffen, widersprechen wir hiermit auf das Entschiedenste. Derselbe ist noch hier und ist erst kürzlich von der philharmonischen Gesellschaft in Boston zum Ehrenmitglied ernannt worden.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

A. Pianofortemusik.

Album, Morceaux classiques. — Auber, D. F. E., Haydée. 2 Potpourris. No. 64. — *Derselbe*, Die Krondiamanten. 2 Potp. No. 65 — Bergt, A., 5 Charakterstücke. Op. 7. Heft 1. 2. — Beyer, F., 2 Etudes mélodiques. Op. 98. L. 2. — *Derselbe*, 6 Morceaux élégants. Op. 99. No. 4-6. — *Derselbe*, Repertoire des jeunes Pianistes. Suite 21. Martha. — *Derselbe*, Vaterlandslieder. Bearbeitet. No. 17. — *Bisping, M., Loreley v. Silcher variirt. Op. 4. — *Blassmann, A., 2 Valses Styriennes. Op. 3. — *Derselbe*, Impromptu. Op. 4. — Burgmüller, F., la Florentine, Valse. — Cbotek, F. X., 19tes Rondinetto über beliebte Motive aus: Haydée f. d. Pfte. zu 4 u. 2 Händen. Op. 95. — *Derselbe*, 20stes Rondinetto über beliebte Motive aus: die Krondiamanten f. d. Pfte. zu 4 u. 2 Händen. Op. 96. — Cramer, H., Divertissement de Salon sur une chanson favorite de Kücken. Op. 49. — David, F., 4tes Concert f. d. Violine m. Pfte. Op. 23. — Diabelli, A., Concordance. Periodisches Werk f. Pfte. mit Violine concertant. H. 66-68. — *Derselbe*, Euterpe. Eine Reihe moderner und vorzüglich beliebter Tonstücke zur Erheiterung in Stunden der Musse f. d. Pfte. zu 4 Händ. einger. u. herausgegeben. No. 483. 484. u. f. Pfte. allein No. 501-504. — *Derselbe*, Productionen im häuslichen Freundschaftszirkel f. d. Flöte m. Pfte. gesetzt. No. 77-79. — *Dietrich, M., Valse brillante. Op. 20. — **Derselbe*, Tarentelle. Op. 21. — **Derselbe*, Choeurs des matelots. Op. 22. — Durst, M., Mathilden-Quadrille. Op. 14. — Duvernoy, J. B., Fantaisie sur Lucie de Lammermoor. Op. 180. — Egghard, J., Variations de bravoure sur une thème favori de Maritana. Op. 4. — Flore théatrale, Nouvelle Collection de Fantaisies élégantes ou Potp. brill. sur des thèmes d'Opéras modernes et favoris. Cah. 92-100. — Flügel, G., Neue Nachtfalter. Op. 24. H. 1. 2. — Goria, A., Salut à la grande Bretagne. 2me Suite. 6 airs écossais. Op. 45. No. 4-6. — *Gressler, F. A., 6 leichte Variationen. Op. 12. — Gutmann, A., 2 Nocturnes. 2e Edit. Op. 8. — Hamm, J. V., Deutscher Nationalmarsch über die deutsche Nationalhymne v. Dorn. — *Haslinger, C., der Traum eines deutschen Jünglings. Charakteristisches Tongemälde eingerichtet. Op. 52. — **Derselbe*, Jugend-Album. 6 kleine charakterist. Tonstücke. Op. 53. — *Horsley, E. E., Trio No. 2 f. Pfte., Violine u. Vcllo. Op. 13. — Kloss, W., Deutscher Nationalmarsch. — Labitzky, J., die Rheinfahrt. Walzer f. d. Violine m. Pfte., Pfte. zu 4 u. 2 Händ. u. leicht arr. Op. 158. — *Derselbe*, Californien-Galopp f. die Violine m. Pfte., Pfte. zu 4 u. 2 Händ. Op. 159. — *Derselbe*, Lodoiska-Mazurka. Op. 160. — Ludwig, Rosa, Parademarsch. — Lumbye, H., C., Bellona-Galopp f. d. Pfte. zu 4 u. 2 Händ. — *Derselbe*, la reine du bal. Walzer f. d. Pfte. zu 4 u. 2 Händ. — *Derselbe*, Flora-Polka f. d. Pfte. zu 4 u. 2 Händ. — *Derselbe*, Vigorosa-Walzer f. d. Pfte. zu 4 u. 2 Händ. — Mayer, C., Polka. — Opernfreund, der junge, Ausgewählte Melodien aus den beliebtesten u. neusten Opern f. d. Violine u. Pfte. übertr. von verschiedenen Meistern. No. 26-28. und f. Flöte mit Pfte. No. 26-28. — Osborne, G. A., Christophe Colomb. Fant. brill. Op. 63. — *Derselbe*, le Traineau, Divertissement. Op. 65. — Paeber, A., Elfenreigen, Impromptu. Op. 15. — *Derselbe*, Romanze. Präludium u. Fuge. Op. 16. — Pachner, A. Ritter v.: Marien-Walzer. — Pugny, G., Polka des Postillons du Ballet, la Vivandière. — Ravina, H., Sicilienne. Op. 21. — Richter, A., Gisella-Quadrille. — *Ritter, A. G., Ernst und Scherz, Pfte.-Compositionen verschiedenen Charakters. Op. 16. No. 1. — Scheidler, C. A., Transcriptions en forme de Fantaisies. Op. 7. No. 1-6. — *Derselbe*, Barrikaden-Galopp. — Spindler, F., Gegenüber, Klavierstück. Op. 8. — Thomas, A., le Caïd, Opéra. Ouverture. — Tivendell, H., Etude et Scherzo. Op. 2. — Titl, A. E., Das Haustheater der Nymphen. Komische Zauberpantomime. Vollständ. Klav.-Ausz. u. No. 1-21. — Verdi, J., Potp. No. 21. pour le Pfte. à 4 mains sur l'Opéra: i due Foscari p. H. Cramer. — Waldmüller, F., 10 Opern-Melodien f. junge Pianisten. Mit besonderer Rücksicht auf kleine Hände im leichten Style arr. Op. 44. H. 1. 2. — Wallace, W. V., le Zéphyr. Nocturne. Op. 47. — *Derselbe*, Au bord de la mer. Nocturne

Op. 37. — Weber, C. M. V., Grosse Messe in *Es* f. d. Pfte. zu 4 Händ. nach der Original-Partitur einger. von F. W. Jähns. — Zankl, J., Charivari-Marsch.

Lickl, C. G., Anhang zur Physharmonika-Schule. Practisch fortschreitende Uebungen. Op. 77.

B. Gesangmusik.

*Abt, F., Solo-Quartette f. 4 Männerst. Op. 67. Heft 1. Part. u. Stimmen. — **Derselbe*, Fünfmalhunderttausend Teufel f. 4 Männerst. Part. u. Stimmen. — Amelot, Madame, Trop tard. Romance dramatique. — Anacker, A. F., 3 Lieder f. Alt oder Bass. Op. 27. No. 1–3. — Baumann, A, Kurze Geschichte. Op. 14. — Baur, P., Neue Sammlung vielstimmiger Canons verschiedener Componisten f. Gymnasien u. Schulen herausgegeben. — *Breidenstein, H. K., 2 Gesänge f. 4stimm. Männerchor. Op. 18. Part. u. Stimmen. — Chéret, P., l'Esclave affranchi, Romance. — Chwatal, F. X., 4 Lieder. Op. 6. — Concone, J., les Batelières. Barcarolle à 2 voix égales. — *Derselbe*, Sous les Palmiers. Nocturne à 2 voix égales. — Damoreau-Cinti, Henriette, Si j'etais grand! Romance. — *Dorn, H., 2 Gesänge f. 4 Männerst. Op. 64. L. 1. — Hager, C. E., Echo der schönsten und volksthümlichsten Lieder u. Singweisen. Für Schule u. Haus gesammelt u. herausgegeben. 2te vermehrte Aufl. Festausgabe u. Schulausgabe. — *Hiller, F., 3 Gesänge f. Bass od. Bar. Op. 42. — *Kobrich, F., 3 Gesänge f. Sopran, Alt, Tenor u. Bass m. Pfte. — Lachner, F., der 133ste Psalm f. 4 Frauenst. Op. 91. — Liederkranz, Sammlung auserlesener Lieder u. Gesänge. No. 20–24. — Louel, Henriette, Près d'un Berceau, Romance. — *Mangold, C. A., die Hermannsschlacht. Ein Poëm in 2 Abthl. Op. 30. Klavier-Ausz. — *Marx, A. B., 6 Gesänge f. Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Op. 26. Part. u. Stimm. — Masini, F., 2 Patries. Romance. — Messer, 4 Lieder. Op. 6. cpl. u No. 1–4. — Meyerbeer, G., Rondo f. Mezzo-Sopran od. Alt f. Frl. Alboni in der Rolle des Pagen der Oper: die Hugenotten. — Mozart, W. A., Arie f. Sopran m. obligater Violine. — Müller, J. G., Deutscher Volksgesang. — Offenbach, J., Bleib bei mir! Lied im Volkstone gehalten f. Sopran od. Tenor, u. f. Alt od. Bar. — *Derselbe*, 2 deutsche Lieder, cpl. u. No. 2. f. Tenor. — *Otto, Ernst und Scherz. Original-Compositionen f. grosse u. kleine Liedertafeln herausgegeben. H. 27–29. Part. u. Stimmen. — *Pocci, F., 2 Quartette f. Sopran, Alt, Tenor u. Bass m. Pfte. Part. u. Stimmen. — Proch, H., Romanze f. Tenor od. Bar. Op. 154. — *Derselbe*, Der Fischer. Op. 155. — *Derselbe*, Ewiges Glück. Op. 156. — Puget, Loïsa, la Croix d'or. Romance. — *Dieselbe*, il dit qu'il m'aime. Chansonette. — Sammlung, auserlesene, von Gesängen f. Bass. No. 69. 70. — *Schubert, F., Hymne. Chor f. 8 Männerst. m. Harmonie oder Pfte. Op. 154. — *Derselbe*, Nachgelassene musikal. Dichtungen. Lief. 43. 44. — *Staeble, H., 6 Lieder f. Bar. od. Bass. Op. 5. — Sulzer, S., Trost. Lied. — Wehmer, W., Liebesschwermuth.

C. Instrumentalmusik.

Battanchon, F., 24 Etudes p. le Vclle. Op. 4. — Baumann, A., Steyrische Ländler f. d. Zither m. willkührlicher Begleitung einer zweiten od. Violine. Op. 15. — *David, F., 4tes Concert f. d. Violine m. Orch. Op. 23. — Diabelli, A., Productionen, s. Pfte.-Musik. — Haydn, J., sämmtl. Quartette f. 2 Violinen, Viola u. Vclle. Neue Ausg. revid. u. m. Tempobezeichnung versehen von C. Lipinski. Band I. — *Kayser, H. E., 36 Etudes élémentaires et progressives p. Violon. Op. 20. — Labitzky, J., die Orientalen. Walzer f. 2 Violinen, Bratsche, Flöte, Klarinette, 2 Hörner u. Bass (Vclle. ad lib.). Op. 109. — *Derselbe*, Gruss an Prag für selbes Arrangement. Op. 111. — *Derselbe*, Die Rheinfahrt, Walzer f. Orch. Op. 158. — *Derselbe*, Californien-Galopp u. Lodoiska-Mazurka f. Orch. Op. 159. 160. — *Mertz, J. K., Schule f. die Guitarre. — Opernfreund, der junge, s. Pfte.-Musik.

Anhang.

Grisar, A., das Wunderwasser. Komische Oper in 2 Akten u. Versen. Textbuch. — *Rotter, L., Harmonologie. Vollst. theoretisch-praktische Generalbass- u. Harmonielehre in systematischer Ordnung u. leichtfasslicher Darstellungsweise zum Gebrauch f. angehende Tonkünstler. — Thomas, A., Der Cadi. Komische Oper in 2 Acten. Textbuch. — Wallerstein, A., Portrait, chin. und weiss.

2te Nova-Sendung
von *Ed. Bote & G. Bock (G. Bock)*
Königl. Hof-Musikhändler in Berlin, Breslau u. Stettin.

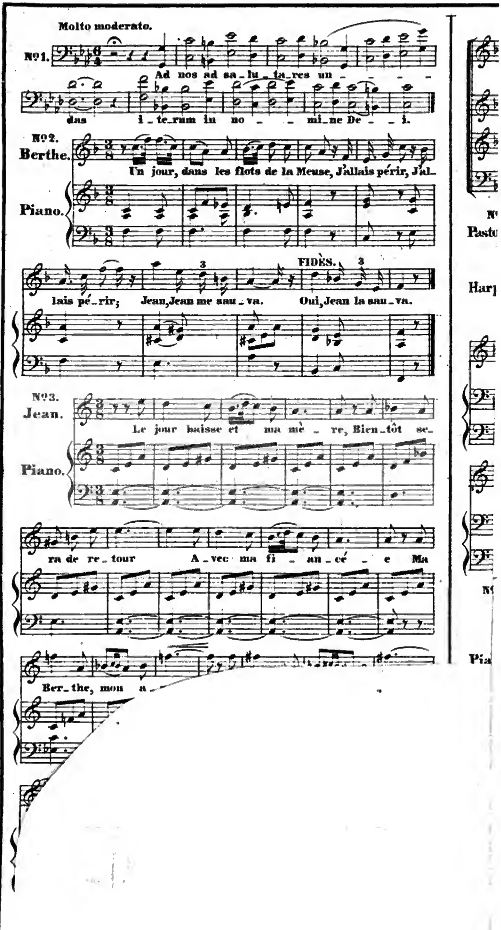
	Rthlr.	Sgr.	Pf.
Adam, A., Six petits airs très faciles sur des thèmes du Val d'Andorre p. Pfte.	-	20	-
Berlioz, H., Marche hongroise de Faust pour Pfte. par Wolff	-	20	-
— —, do. do. à 4 ms. par Benedict	-	25	-
Graziani, M., Wrangel-Marsch f. Pfte.	-	5	-
Gung'l, Josef, Abschied von Berlin, Walzer f. Pfte. Op. 77.	-	15	-
— —, Iodianer-Polka f. Pfte. Op 78.	-	7	6
— —, Quadrille über Melodien ges. von Christy Minstrels f. Pfte. Op. 79.	-	10	-
— —, Op. 77. f. Orchester	2	—	-
— —, Op. 78. 79. f. Orchester	2	—	-
Heller, St., Auf Flügeln des Gesanges, Lied v. Mendelssohn. Improvisation f. Klavier. Op. 67.	-	25	-
Hünten F., Fantaisie sur des airs favoris de l'Opéra »le Val d'Andorre« p. Pfte. Oe. 165.	-	25	-
Jugendfreund, musikalischer (Ami de la Jeunesse). Eine Auswahl der beliebtesten Tonstücke in leichter Spielart f. Pfte. à 2 ms. H. 10–12. à	-	7	6
Kalkbrenner, F., Fantaisie brill. sur les plus jolis thèmes du Val d'Andorre. Op. 186.	-	25	-
Lecarpentier, Ad., 2 Bagatelles sur l'Opéra »le Val d'Andorre« 106 u. 107 à	-	15	-
Leutner, A., Gertrudpolka und **Lieder, A.**, Signalgalop f. Orch.	2	10	-
Lieder, Signal-Galop f. Pfte.	-	7	6
Liedertempel, Samml. ausgewählter Gesänge f. 1 Singstimme mit Pfte.-Begl.			
No. 70. Reinthaler, Glockenthürmers Töchterlein	-	5	-
» 71. Donizetti, G., Die Odalike	-	5	-
» 72. Conradi, A., Sehnsucht n. Californien	-	5	-
Rietz, Jul., Zwölf Gesänge f. 1 Singstimme m. Piano. Op. 26. Heft 2.	1	—	-
Tiehsen, Otto, 6 Gedichte f. 1 Sopranstimme mit Pfte.-Begl. Op. 28.	-	25	-
Voss, Ch., Erinnerung an O. Tiehsen. „Ach wenn ein rechtes Gedenken blüht", Lied v. Tiehsen f. Pfte. Op. 96.	-	10	-
Wolff, Ed., Souvenir du Val d'Andorre. Duo brill. p. Piano à 4 ms. Op. 156.	1	10	-

Sämmtlich zu beziehen durch **Bote & Bock** in Berlin, Breslau u. Stettin. — Die mit * bezeichneten Werke werden besprochen.

Dieser Nummer liegt eine Noten-Beilage bei.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock**, Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8. Stettin, Schulzenstr. No. 340.

Druck von J. Petsch in Berlin.



iste-
che-
Thlr.
isik-

in
Au-
eite
ern
atz
Ar-
ine
nus
be-
ich
en.
anz
der
Ur-
or-
na-
mn
ität
n-
bst
st-
so
en
n-
wo
he
tzt
ein
ne
en
zu

Op.
4 H
Zar

fort

Part
4 M
Rom
Bass
Op.
schi
—
Op.
Rom
J.,
les
Hen
säng
schö
u. H
ausg
Bar.
nor
Frau
Lied
Berc
Ein
6 G
—
cpl.
Alt
nolle
—
Bleib
u. f.
f. Te
f. gr
u. St
u. B
Tenc
Ders
d'or.
Sam
*So
Pfte.
Lief.
— S

man
gleit
4tes
Prod
2 V
zeich
36
S

Verl

Dritter Jahrgang № 24. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 13. Juni 1849.

Zu beziehen durch:
WIEN. Pietro Mechetti qm Carlo.
PARIS. Brandus et Comp., 87. Rue Richelieu.
LONDON. Cramer, Beale et Comp., 201. Regent Street.
St. PETERSBURG. A. Büttner.
STOCKHOLM. Hirsch.
NEW-YORK. Scharfenberg et Louis.
MADRID. Union artistico-musicae.
ROM. Merle.
AMSTERDAM. Theune et Comp.
MAYLAND. J. Ricordi.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerst. 8, Stettin, Schulzenst. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Halbjährlich 3 Thlr. }
Jährlich 3 Thlr. } ohne Prämie.
Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. }

Inhalt: Noch ein Wort über Kritik. — Recensionen (Pianofortemusik). — Berlin (Musikalische Revue). — Correspondenz (New-York). — Feuilleton. — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Noch ein Wort über Kritik.

Von *Dr. O. Lange.*

Es ist erfreulich, wenn ein wichtiger Gegenstand vielseitig beleuchtet wird. Deshalb habe ich den Leitartikel der vorigen Nummer mit grossem Interesse gelesen, nicht weil er eine Entgegnung der von mir ausgesprochenen Ansichten enthält, sondern weil er dazu beitragen kann, das in den beiden Aufsätzen behandelte Thema in ein möglichst klares Licht zu stellen. Als eine Entgegnung möchte ich den Artikel nicht ansehen, weil ich mich mit dem Verfasser desselben einerseits nur scheinbar auf einem verschiedenen Standpunkte befinde, andererseits von ihm aber gänzlich missverstanden bin. Es ist daher nothwendig, was etwa in Bezug auf den von mir angeregten Gesichtspunkt noch über das Thema zu sagen ist, an den Aufsatz meines Gegners zu knüpfen. Doch werde ich dabei nicht umhin können, „von dem Standpunkte meiner eigenen Persönlichkeit" zu sprechen. Denn ich habe noch nie einen Menschen kennen gelernt, der etwas nicht von dem Standpunkte seiner Persönlichkeit gesprochen oder gethan hätte, er müsste denn eine Maschine sein. Alle Ansichten, Meinungen und Grundsätze, deren Inhalt durch Lebenserscheinungen bedingt ist, haben immer nur eine relative Wahrheit. Unumstösslich ist der Formalismus mathematischer Wissenschaft. Ich gebe daher auch nur m e i n e Ansichten und kann mich, so lange ich ein Individuum bin, leider nicht zu der Höhe meines Gegners erheben, dessen Aussprüche „unerschütterlich, begriffen von Jedermann, nicht nach Mir und Dir hin und her gewendet und gedeutet werden können".

Zunächst muss ich bemerken, dass den Verfasser des Artikels: „Wer soll Kritik üben?" wohl eine gewisse, von mir in keiner Weise hervorgerufene Gereiztheit verhindert hat, den Hauptpunkt meiner Arbeit in's Auge zu fassen. Er meint, ich hätte meine Ansicht vielleicht besonders in Rücksicht auf einige Localblätter, überhaupt nach dem Augenblick gestaltet und giebt zu, dass ich nach dieser Seite hin Recht hätte. Nicht v i e l l e i c h t in Rücksicht, sondern nur in Rücksicht auf Localblätter habe ich meinen Aufsatz geschrieben. Das beweist der ganze Zuschnitt meiner Arbeit, das beweisen alle die Anknüpfungspunkte für meine Ansichten. Ich habe die Errungenschaften des Journalismus in ihrer besonderen Beziehung zur musikalischen Kritik beleuchten wollen. In diesem Zusammenhange kann ja auch eigentlich nur von der H u m a n i t ä t gesprochen werden. Für welche Musikzeitungen, die nach des Verfassers ganz richtiger Ansicht „dazu berufen sind, die Annalen der Kunstgeschichte zu bilden und ein allseitig begründetes Urtheil in Kunstangelegenheiten abzugeben", wäre diese Forderung nothwendig? Eine Musikzeitung würde den Charakter eines wissenschaftlichen Kunstblattes aufgeben, wenn man die in ihr vertretene Kritik b e s o n d e r s zur Humanität auffordern wollte. Jede wahrhaft wissenschaftliche Auseinandersetzung und Beurtheilung schliesst schon von selbst diesen Standpunkt in sich. Kommen indess in einem Kunstblatte Beurtheilungen vor, die entschieden inhuman sind, so wird dies immer nur ein zufälliges Versehen von Seiten der Redaction sein. Aber da, wo es sich nicht darum handelt, was ein Künstler von dem andern zu halten hat, wo das Glück, die Ehre des Künstlers auf das wetterwendische Spiel der Volkslaune, der eigentlichen Publicität gesetzt wird, wo der Berichterstatter sogar verpflichtet ist, sein Talent als Feuilletonist glänzen zu lassen, seine allgemeine Kunstanschauung mit den Blüthen der Poesie zu umkränzen oder mit den Lichtblitzen der Satyre und des Witzes zu

durchleuchten, wo man sich höchlichst amüsirt, wenn er Manches und allerlei Hübsches sagt, nur nicht das, was zur Sache gehört — da haben wir von der Humanität im Urtheile zu sprechen. Wenn ich daher die Stellung eines Kritikers mit der eines ausübenden Künstlers für unvereinbar halte, so konnte ich keineswegs die Mitarbeiter dieser Zeitung im Sinne haben. Ein wissenschaftliches, sachgemässes, gediegenes Urtheil giebt Niemand besser als der durchgebildete Musiker, und ich erinnere mich noch mit der innigsten Freude und Dankbarkeit einzelner Unterredungen und Belehrungen Mendelssohn's, die mir als kritische Aeusserungen dieses trefflichen Künstlers bei Durchsicht von Compositionen zu Theil wurden. Er schrieb aber überhaupt nicht Kritiken, am allerwenigsten an vielgelesenen politischen Journalen. Wenn ich in diesen den Standpunkt der Humanität des Urtheils verwirklicht sähe, so möchte ich mich selbst schwer dazu entschliessen, die kritische Feder in denselben fortzuführen, wie ich es einstweilen thue. Mir liegt aber wahrlich, indem ich es thue, nicht sowohl die Sache der Kunst — denn diese wird sich schon halten und Bahn brechen überall, wo ihr die rechte Lebenskraft innewohnt — als vielmehr die der Künstler am Herzen. Ich schrieb meinen Aufsatz nicht aus Liebe zur Kunst, die mich ganz andere Dinge schreiben lehrt, als vielmehr aus Liebe zu den Künstlern. Da muss ich aber der Frage durchaus widersprechen: „Wer urtheilt milder und freundlicher als Künstler?" Den Malern und plastischen Künstlern, auch den Dichtern gegenüber wäre diese Frage meist mit einem freundlichen *ipse judex* zu beantworten. Musikern aber? — Das ist es eben, dass wir Musiker im Grossen und Ganzen noch nicht so weit zur Humanität herangebildet sind, um diese allseitige Unbefangenheit und liebenswürdige Gerechtigkeit in unserm Urtheile überall zu documentiren und ich wiederhole abermals aus Erfahrung, die hier überhaupt nur maassgebend sein kann, „dass selbst der Edelste unscheinbar und wider Willen in eine Härte verfällt, die er nicht verantworten kann". Es handelt sich hier auf dem meinem Aufsatze zu Grunde liegenden Standpunkte keineswegs um den Beifall der Künstler, den der Verfasser mit Recht hoch anschlägt, sondern um den Beifall der Menge, die den Künstler hebt, trägt, die ihm eine Existenz, Ehre und Ruhm verleiht. Der Verfasser sagt aber selbst: „der Componist könnte gar sehr wohl, wenn hieran eine Bedingung geknüpft wird, das öffentliche Auftreten in seiner Eigenschaft als Künstler unterlassen, und somit wäre er nach dem Standpunkte jenes (meines) Aufsatzes zur Kritik vollberechtigt". Das ist es ja eben, was ich verlange und was ich aus dem Grunde wünsche, weil ich in diesem momentanen Aufgeben der Eigenschaft als Künstler den im entgegengesetzten Falle stets beweglichen Stachel des Neides, der Eifersucht und Eitelkeit mir um ein Weniges abgestumpft denke. Mag der Kritiker dann für sich schaffen, so viel er nur immer kann, und mag seine kritische Thätigkeit ihm zeigen, was er als Componist zu thun und was er zu lassen hat.

Dies führt mich nun auf einen zweiten Punkt, in welchem mein Gegner mich gänzlich missverstanden hat. Wenn ich verlange, dass der Kritiker über die Formen und das Material der Kunst in so weit gebieten müsse, dass er componiren könne: wie konnte das wohl so verstanden werden, wie es der Verfasser auslegt. „Wer nicht componirt, der kann auch nicht componiren." Das ist vollkommen richtig und noch richtiger und schöner ist das, was der Verfasser über das Wirken und Schaffen des Genius sagt. Ich verstehe sehr wohl den Sinn der Worte: „Wenn ich nicht singen oder dichten soll, was ist das Leben mir!" Aber was ist denn das für eine Herrschaft und Gewalt im Reiche der Töne, die von sich sagt: „Ich kann, aber ich will nicht", oder „ich kann, aber ich habe noch nie etwas gekonnt". Das wäre ja fast so, als wenn mir ein kleiner fauler Schüler sagte: „ich kann mein Stück, aber ich habe es noch nicht gespielt." Componiren wir nicht fortwährend, indem wir in der Compositionslehre unterrichten, wenn es auch nicht immer von der Art ist, dass wir es in die Welt schicken? Was gehört für eine Trockenheit der musikalischen Conception dazu, in keiner Weise selbstständig etwas gestalten zu können? Einem Kritiker, der nie etwas geschaffen hat, der nicht fortwährend schafft, wenn er seine Gedanken auch nicht immer zu Papiere bringt, dem fehlt der Impuls, der Lebensodem für seine Thätigkeit. Und so wird denn auch Jeder dem letzten Punkte des Verfassers vollkommen beistimmen, dass der Kritiker vor Allem in den Kern der Kunst eingedrungen sein, dass er ihre Poesie fühlen müsse. Jemand, der etwa aus Liebe zur Mathematik die Musik treibt, der wird allerdings wohl über die Form der Kunst gebieten können, aber Herrschaft und Gewalt wird er nicht haben im Reiche der Töne. Es ist noch nicht genug, wenn der Verfasser fordert, dass der Kritiker fähig sei, in den poetischen Inhalt der Kunst einzudringen. Er muss in Wahrheit selbst schaffen und in der Kritik Productionen zu Tage fördern wie Lessing in seinem Laokoon und Heinse (wie liebe ich den!) im Ardinghello und in der Hildegard.

Nun komme ich aber zu dem, wovon der Verfasser sagt, es sei das Schlimmste des Schlimmen in meinem Aufsatz. Die Aeusserung nämlich, dass ein Musiker sein Leben entweder der Musikwissenschaft oder der ausübenden Kunst zu widmen habe. Die Beweisführung gegen mich ist mir, offen gesagt, an dieser Stelle nicht ganz klar. „Der Geist, sagt der Verfasser, offenbart sich unbeschränkt, er ist allmächtig. Er kann in Einem Alles. Der Beschränkte glaubt es nicht, es ist ihm Thorheit, er setzt Schranken nach sich nach dem Augenblicke!" Ist der Beschränkte Jemand, der da glaubt, dass der Geist in Einem nicht Alles kann? Wenn ich glaube, dass in Diesem oder Jenem der unbeschränkte musikalische Geist nicht Alles kann, bin ich deshalb beschränkt, trotz dem ich vielleicht die Schranken nach mir setze? Wenn ich aber sagte, dass in Mozart der unbeschränkte Geist nicht Alles gekonnt hätte, nachdem ich den ganzen, fertigen Mozart vor mir habe, dann wäre ich beschränkt. Doch wie bemerkt, mir ist die Stelle nicht ganz klar, vielleicht hat sie der Verfasser anders gemeint. Ausserdem kann ich aber seine Vorliebe für den einen einzigen Ton auf Vivier's Waldhorn nicht theilen und würde ich ihn nicht zum Maassstabe für Lehre und Beurtheilung eines Hornisten wählen. Doch will ich meine Ansicht etwas näher erläutern. Was ich an jener Stelle und kurz vorher gesagt habe, sollte nur zur tiefern Begründung meiner Forderungen dienen, die ich an den musikalischen Tageskritiker richtete. Strenggenommen entfernten die dort ausgesprochenen Gedanken sich etwas von der Disposition, die meinem Aufsatz zu Grunde lag. Ich wollte aber in der That nicht etwas aussprechen, was gar zu leicht nach Mir und Dir, so und so gewendet werden konnte, und deshalb suchte ich in meiner Opposition gegen die kritische inhumane Tagesschriftstellerei einen festern Halt. Ich meine: der Musiker wird nicht nur sein Leben entweder der Wissenschaft oder der ausübenden Kunst widmen, sondern er muss Eines von beiden wählen, weil er nicht anders kann. Jean Paul spricht einmal, wenn ich nicht irre in seiner Aesthetik, von passiven Genies, mit mehr empfangender als schaffender Phantasie, denen im Schaffen jene geniale Besonnenheit abgeht, die nur der Zusammenhang aller und grosser Kräfte hervorbringt. Solche Menschen, meint er, seien mit höherm Sinn als das kräftige Talent, aber mit schwächerer Kraft ausgerüstet; während sie im Erfinden von einer Nebenkraft umschlungen wären, herrschten sie im Empfinden mit besonnener Phantasie und fassten die Welt und Schönheit philosophisch- und poetisch-frei an und auf. Die Besonnenheit, welche auf fremde Schöpfungen so hell

scheine, werde über der eigenen zur Nacht. Von Lessing heisst es dann, dass er in sein festes System die Strahlen jedes fremden dringen lasse, wie der schimmernde Diamant ungeachtet seiner harten Dichtigkeit den Durchgang jedes Lichtes erlaube und das Sonnenlicht sogar behalte. Von sich selber sagt Lessing, dass er die lebendige Quelle nicht in sich fühle, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, er müsse Alles durch Druckwerk und Röhren aus sich herauspressen. Und ich sage endlich von Lessing bescheidentlich, dass er mir das Ideal aller Kritiker ist. Nicht als Dichter hat Lessing dem deutschen Drama eine entschiedene Richtung gegeben. Was er in diesen seinen Schöpfungen geleistet, wurzelt mehr oder weniger in der Periode der Stürmer und Dränger. Ja selbst sein letztes Werk, der Nathan, enthält gar wesentliche Mängel in dem dichterischen Bau. Aber wie hat er die Kunst durch seine kritische Macht gehoben und gefördert! Von Göthe's kritischem Talent ist nur wenig zu sagen und Schiller's Beurtheilungen der Matthisson'schen und Bürger'schen Gedichte sind sogar ungerecht und unrichtig, während er dem Göthe'schen Standpunkte im Egmont nur einen andern allerdings auch haltbaren gegenüberstellt. Schiller war kein passives Genie. Auf dem Dualismus der Activität und Passivität, auf der Production und Reception beruht überhaupt alles wahre Leben. Diese sich einander durchdringenden Gegensätze haben ihre ewige Geltung im physischen wie im geistigen Dasein. Ein jedes Individuum besitzt entweder vorzugsweise active oder passive Kraft und so würde ich mir den talentvollen Kritiker z. B. Lessing besonders mit passiver Phantasie begabt denken. In der musikalischen Litteratur wird nach meiner Meinung dieser Standpunkt am vollkommensten, obwohl vergleichsweise mit Lessing in keine Parallele zu stellen, von Rochlitz vertreten. Es liegt dies aber auch in der Natur der Sache, in dem ganzen Entwickelungsgange der musikalischen Kunst. Das Zeitalter der musikalischen Kritik ist im Herannahen begriffen. Der Mann, welcher wie Lessing die Literatur, unsre Kunst aus den Angeln hebt, muss noch geboren werden.

Hienach würde ich endlich auch die von dem Verfasser zuletzt ausgesprochenen Gedanken in eine mildere Form kleiden. Es braucht nicht Bequemlichkeit oder Feigheit, noch weniger Verrath an der Kunst, Indolenz und Unvermögen zu sein, wenn sich schaffende oder ausübende Künstler an der Kritik nicht betheiligen. Wenn sie auch keine activen Genies sind, so fühlen sie doch, dass sie noch viel weniger als passive auftreten könnten, sie wissen, dass sie als schaffende und ausübende Künstler etwas leisten, während sie als Kritiker gar nichts leisten würden. Aber etwas ganz Anderes ist das Interesse, welches die Künstler überhaupt zu einander nehmen sollen, wo es auf Association, auf ein brüderliches Zusammenhalten ankommt, auf den Geist der Liebe und Achtung, auf eine Förderung der allgemeinen Kunstangelegenheiten, so weit diese äusserlich in Instituten und in der Stellung des ganzen Künstlerstandes uns entgegentreten. Dieses Ziel einer brüderlichen Verbindung konnte ich auch nur im Auge haben, wenn ich wünschte, dass der Geist der Humanität die Künstler durchdringen möge.

Recensionen.

Pianofortemusik.

A. C. Thibault, L'invocazione, Etude charact. de concert pour la main gauche. Op. 9. Mainz, bei Schott's Söhnen.

Ob Mr. Camille Sivori, dedicat, oder Mr. Thibault, dedicant, das Unglück haben, nur einen Arm zu besitzen, weiss Berichterstatter weniger, als dass er sich noch zweier gesunder Arme erfreut. Uebrigens würde er selbst in jenem Falle die steifen Tremolo's und Arpègen des Mr. Thibault einigen anderen schwungreicheren und künstlicheren Arbeiten dieser Sondergelüste der Neuzeit hintansetzen, zumal der Lapidarstrich die harmlose und doch thränenvolle Romanze über acht Seiten ausgegossen hat.

G. W. Mackrot, Mary, Polka-Caprice. Elberfeld, bei Arnold.

Zum Geyer! Mein Instrument reicht nicht so tief, als diese Polka. Und ich fürchte fast, der edle Polkist wird mir dafür, dass ich ihn in der Zeitung unsterblich mache, keinen *A*-Flügel von Erard oder Stöcker franco einsenden. So viel ich mich nun auf die Polka verstehe, so würde ich vorliegende für besonders hübsch halten und noch hübscheren Händen empfehlen, nur müssen sie schon bedeutend polkareif geworden sein und sich auf das fünfbeinige *Des* verstehen. Seit Weber's Walzer und Liszt's Galop haben wir eine eigene Virtuosen-Tanz-Literatur, wozu gegenwärtige Caprice einen artigen Beitrag liefert.

A. Gutmann, Deux Nocturnes à 4 mains. Op. 8. Leipzig, bei Hofmeister.

Eine zierliche Kleinigkeit. Warum aber für 4 Hände? Wir beneiden den linken Spieler nicht um sein Bedientenamt, während die rechte Parthei sich in lauter Octaven spreizt!

G. Merkel, Drei Lieder ohne Worte. Op. 1. Dresden, bei Brauer.

Wir halten es für schwer, fast für unmöglich, hinter Mendelssohn in dieser Form Fesselndes oder gar Neues zu schaffen. Dies wird sich ein Jeder sagen können und gewiss auch der Verf. eingestehen. Wenn er durch dieses Erstlingswerk die Richtung andeuten will, die er einzuschlagen gedenkt, so mögen diese Lieder, von denen nach der Weise des Urbildes das eine: „Duett" überschrieben worden ist, als eine recht getreue und gute Nachahmung des Meisters in der Gattung gelten und freundliche Aufnahme finden. *Flod. Geyer.*

Berlin.

Musikalische Revue.

In der Garnisonkirche wurde am 5ten zum Besten hilfsbedürftiger Landwehrfamilien das Oratorium „die Sündfluth", Text von L. Rellstab und Musik von Herrmann Dam, aufgeführt. Der Componist, ein Mitglied der Königl. Kapelle, hat schon früher durch ein anderes Oratorium das Interesse der Musikfreunde erregt und es muss ihm die Anerkennung zu Theil werden, dass auch dieses Werk ein ehrenvolles Zeugniss künstlerischen Sinnes und Strebens an den Tag legt. Allerdings sind wir der Meinung, dass man nicht mit Allem, was man geschaffen hat, sogleich in die Welt treten dürfe, dass Manches gar hübsch seinen Platz im Pulte behalten könne und dass man an das eigene Werk wo möglich einen recht strengen und gewissenhaften Maassstab anlegen müsse, dass man es vergleiche mit den Schöpfungen der Altmeister und an diesen die eigene Kraft übe und ausbilde. Allein das soll doch auch nicht zu lange dauern und so ist denn der Wunsch, mit seiner Schöpfung an das Tageslicht zu kommen, ein sehr natürlicher. Hr. Dam war dazu um so eher berechtigt, als ihm eine gewisse Sicherheit, fliessende Schreibweise, wenn

sich diese auch nur in einer mittleren Sphäre hält, nicht abzusprechen ist. Tief Ergreifendes, Eigenthümliches, Ursprüngliches zu schaffen ist nicht Jedermanns Sache, und wir können nicht sagen, dass sich eine solche Kraft in dem Oratorium des Hrn. Dam ausspricht. Es lassen sich nicht einmal bestimmte Vorbilder nachweisen, denen er sich angeschlossen hätte, am allerwenigsten Bach, Händel. Allein an den Errungenschaften eines Haydn, Spohr und besonders der bessern Operncomponisten hat der Componist sich herangebildet, wenn er sie auch nicht erreicht. Sein Oratorium ist, wie gesagt, eine anerkennenswerthe Arbeit, die sich schon hören lässt, ohne einen dauernden Eindruck in uns zurückzulassen. Das Gedicht von Rellstab enthält schöne, dichterische Züge, erhebt sich nicht selten zu dramatischer Kraft, wenn ihm auch Längen anhaften, die der Componist aber mit Urtheil und Einsicht sich hätte zurechtlegen können, wie er Einzelnes ganz fortgelassen hat. Die Schreibweise ist leicht und fasslich, die Instrumentation keineswegs überladen, aber doch auch nicht entschieden markirt. Oft erhebt sich die Musik zu einer erfreulichen Frische und Lebendigkeit, meistens hält sie sich in einer gemüthlichen, leicht verständlichen Ausdrucksweise. Hie und da dürfte jedoch, obwohl im Ganzen ein richtiges Verständniss des Textes erreicht ist, Manches verfehlt sein. So halten wir es z. B. für einen Missgriff, wenn die Soli's nach dem ersten Opferchor sich in so gedehnten Figurationen um „das Opfertheil" herumschlängeln, ohne dass im Gedicht darauf ein besonderer Nachdruck ruht. Ferner scheint der Chor der Gottlosen verfehlt. Die Worte: „Schaut, schaut! wie sie von dannen zieh'n, gleich wie der Spreu im Wind, in's Feld zerstoben sind!" gehen aus einer ganz andern Empfindung hervor, als die Musik ausdrückt. Anderes aber ist wieder recht gelungen. So der Schluss der zweiten, die erste Arie der dritten Abtheilung, in der sich viel Innigkeit mit einer glücklichen Form verbindet. Auch der Einleitungschor, an den sich eine leicht erfundene, wohlklingende Fuge schliesst, ist schön, wie denn überhaupt der Componist die vielen Chöre mit Vorliebe behandelt hat, während den Arien und Ensembles meist die musikalischen Ruhepunkte und ein ausgeprägter melodischer Fluss fehlen. Vergegenwärtigt man sich aber den Eindruck des Ganzen, so kommt man immer zu dem Resultat, dass das Werk von einem ehrenwerthen Streben Zeugniss giebt und dass der Componist sich nicht einer frivolen Richtung hingegeben, dass er vielmehr ein hohes Ziel im Auge hat, dessen Erreichung ihm fürs Erste nur noch nicht gelungen ist. Solche Anerkennung auszusprechen, kann und wird die Kritik nicht versäumen. Die Ausführung geschah durch die Königl. Kapelle und den Theaterchor. Es waren mithin gute und beste Kräfte in Bewegung gesetzt, so dass schon dadurch eine günstige Wirkung erzielt werden konnte. An den Soli's betheiligten sich die Damen Köster, welche vor ihrem Sommerurlaub zum letzten Male sang, Brexendorf und die Hrn. Bötticher, Kraus, Pfister und Gährich. *Dr. L.*

Correspondenz.

New-York.

(Aus einem Privatbriefe.)

Die italienische Oper hat schon vier Wochen aufgehört zu sein, in Folge des schlechten Besuches. Revolution haben wir auch gehabt, und eine so unsinnige, wie sie kaum denkbar ist. Eine englische Schauspielergesellschaft nämlich, welche im sogenannten Astor Opernhause (ein Versammlungsort der Geldaristokratie) Vorstellungen gab, zählte zu ihren Mitgliedern einen gewissen Macready, ersten Helden für die Shakespeare'schen Schau- und Trauerspiele. Derselbe ist der gefährlichste Rivale des hier anwesenden amerikanischen Schauspielers Forest. Zu Gunsten des letzteren wurde nun Macready gleich am ersten Abende nicht nur ausgepfiffen, sondern mit faulen Aepfeln und dergleichen Eiern beworfen. Als diese Munition nicht mehr langte, mussten auch Stuhlbeine und sogar ganze Stühle herhalten, welche von der Gallerie ganz gemüthlich auf die Bühne spazierten. Natürlicherweise hatte unter solchen Umständen die Vorstellung gleich ein Ende. Den folgenden Tag wurde dieselbe Vorstellung (Macbeth) wieder angekündigt, und forderte Macready durch grosse Placate alle seine Landsleute, die Engländer, auf, ihn gegen die Ungerechtigkeit des amerikanischen Publikums zu schützen. Natürlich war schon 3 Stunden vor Beginn der Vorstellung das Haus in allen seinen Räumen gefüllt. An 300 Konstabler hatten sich unter das Publikum vertheilt, und wurde dadurch auch die Ruhe im Innern des Hauses so lange aufrecht erhalten, bis die Tausende, welche das Haus von Aussen belagerten, anfingen, mit Steinen durch die Fenster zu werfen. Dies war das Signal für die im Innern des Hauses, welche gleich ganz gemüthlich ein lustiges Feuer anlegten, welches von Seiten der Konstabler mit genauer Noth gedämpft wurde. Die Vorstellung hatte natürlich wieder ihr Ende erreicht, und hörte man schon von Aussen einzelne Flintenschüsse fallen. Zur Vorsicht war Bürgermilitair aufgestellt worden, welches aber vom Pöbel auf die gräulichste Weise verhöhnt wurde. Nachdem schon einige Individuen des Militairs durch Flintenschüsse sowohl als auch durch Steinwürfe verwundet worden waren, liess der Kommandant die Aufruhr-Acte verlesen, und da sich hierauf der Pöbelhaufen nicht zerstreuen wollte, Feuer auf denselben geben. Augenblicklich sind 13 Personen todtgeblieben, einige 60 aber wurden verwundet. Da fuhren sie mit Geheul auseinander, und in 5 Minuten war Niemand ausser den Todten und Schwerverwundeten auf dem Platze. Bis heute ist die Zahl der Todten schon auf 19 gestiegen. Den darauffolgenden Abend wurden zwei Batterien aufgefahren, und 3 Bürger-Regimenter umstellten das Opernhaus. Eine Unzahl Neugieriger versammelte sich wieder, nachdem aber die Aufruhr-Acte verlesen war, entfloh Alles mit obligatem Geheul. Diese Auftritte passirten am 9. und 10. Mai. Sonntag aber, als am 13. hiess es, würde die Geschichte ernstlicher werden, und wurde demnach das ganze Bürgermilitair aufgeboten, und beordert zu Hause zu bleiben, um auf ein Zeichen mit der Glocke in City Hall sich augenblicklich auf ihren Versammlungsorten einzustellen. Ein vom frühen Morgen bis spät in die Nacht dauernder Regen aber brachte die Sache ohne Blutvergiessen zu Ende. Starke Patrouillen durchkreuzten die Nacht hindurch die Stadt in allen ihren Theilen, und die Ruhe wurde nicht mehr gestört. Was ein ehrlicher Platzregen, vom lieben Herrgott zur rechten Zeit geschickt, nicht Alles vermag! — Die Einwanderung ist in diesem Jahre ungeheuer, die Zahl der Einwanderer kommt oft an einem Tage so hoch, wie in den früheren Jahren in einem Monate. So sind z. B. am 2. Mai in New-York allein 7000 Einwanderer angekommen. In den übrigen Häfen, als: Boston, Philadelphia, New-Orleans etc. rechnet man zusammen mindestens eben soviel. Ich sehe tagtäglich Hunderte solcher Einwanderer, indem wir sehr nahe an einer der Strassen wohnen, wo diese Unglücklichen untergebracht werden. Wer aber solches Elend nicht gesehen, der ist ausser Stande, sich einen Begriff davon zu machen. Die meisten dieser Armen kommen ohne einen rothen Heller in New-York an, und haben ja Einige noch geringe Mittel, so werden sie von den sogenannten deutschen Agenten darum betrogen. Da stehen sie nun rathlos unter kalten und herzlosen Menschen, der Sprache nicht mächtig, die Meisten noch mit einem Haufen unmündiger Kinder belastet, und wissen nicht was sie anfangen sollen. Ich habe solchen Jammer gesehen, wie ich mir ihn nicht möglich dachte, und wer die grösste Armuth und das grösste Elend sehen will,

der muss nach Amerika kommen, und diese armen unglücklichen Geschöpfe sehen, welche vom Heimweh geplagt im tiefsten Elende gleichsam verkümmern. Wie ist es denn möglich, dass in einem so schönen Lande, wie Amerika, so viel Jammer und Elend existirt? Wenn ich nur etwas von Landwirthschaft verstünde, so würde mich Nichts bewegen können, Amerika zu verlassen, denn es ist wahrhaft ein Wunderland. Schon Ende April kamen die reifen Ananas aus den südlicher gelegenen Staaten hier an, und sind dieselben nicht etwa in Treibhäusern, sondern unter freiem Himmel gereift. Die Ufer des Hudson sind vielleicht die schönsten in der Welt, wenigstens halten die Rhein- und Donau-Ufer keinen Vergleich mit ihnen aus. Landschaften, so lieblich, wie ich sie noch nie gesehen, hunderte von reizenden Villen erblickt das Auge, und dazu die Majestät des mächtigen Stromes, es überkam mich, ich konnte nur anbeten den Meister dieser Zauberwelt. Einen Mangel nur haben die Ufer des Hudson, es fehlen ihnen die Ruinen, diese übriggebliebenen Zeugen der Vorzeit, welche den Reiz einer Landschaft so ungemein erhöhen. Lieblicher aber, ich möchte sagen, himmlischer sind die amerikanischen Landschaften, namentlich die am Hudson gelegenen, romantischer sind die des Rheins. Newyork gegenüber, der offenen See aber näher gerückt liegt eine reizende Insel, Staaten Island. Dieselbe hat einen Umfang von 14 deutschen Meilen, und kann ich mir keinen reizenderen Sommeraufenthalt denken. Die vornehmsten Deutschen besitzen dort Villen, oder sie miethen sich Wohnungen für den Sommer allda. Wie gesagt, schön! sehr schön ist Amerika, aber um so unschöner sind seine Bewohner.

Feuilleton.

Das Duell.

Eine Erzählung von *Moritz Hanemann*,
Königl. Kammermusikus.

Zwischen zwei Freunden, Karl und Fritz, Musikern von Fach, kommt die Frage zur Sprache, welche Seite des Orchesters die Bessere sei, die rechte oder die linke.

Karl hält die Linke für besser, weil dort die Hörner, die Trompeten, die Posaunen und die Tuben sitzen, deren Schall vor Zeiten die Mauern Jerichos umwarfen, er sagt: nicht umsonst hat der Schöpfer diesem Theil des Orchesters so weite Mäuler und so starke Stimmen gegeben. Sie repräsentiren die grosse Masse und müssen vor Allen gehört werden. Ueberdem hängt ihnen das eintönige Corps des Proletariats an, die donnernde Pauke, die wirbelnde Trommel, das furchtbare Tam-Tam, die klirrenden Becken und der klingende Triangel.

Dem kann ich nicht beipflichten, entgegnete Fritz, ich halte die Rechte für besser. Da sitzt die Intelligenz, der schaffende Geist der ersten Violinen, die verständige Betriebsamkeit der zweiten, die sanftmahnenden Stimmen der Bratschen und der Cellos, und der grundfeste Bau der Contrabässe. Ihnen schliesst sich auf das Innigste an die sanfte Flöte, die keoke Oboe, die leidenschaftliche Klarinette und das besonnene Fagott. Glaub' mir, der Rechten sollte man in dieser Zeit der Verwirrniss mehr vertrauen, nur sie allein hat die Kraft, ein richtiges und schönes Ensemble hervorzubringen, weil sie meist theoretisch gebildet ist, nach dem Centrum strebt und weil sie den leisesten Winken ihres Dirigenten in Liebe zu gehorchen gelernt hat.

Ach, was Liebe, was Dirigenten, entgegnete Karl, wir brauchen sie nicht, lange genug haben sie tactirt und uns geknechtet im 4/4-Tact. Metronomen thun dieselben Dienste. Die Musikanten sind jetzt souverain geworden.

Ja! Euer Orchester beweist es, sprach Fritz. Von den Solisten hört man keinen Ton, so laut brüllt der souveraine Chor, die Linke tobt ohne alles innere musikalische Verständniss so sehr, dass die Zuhörer vor Schrecken davonlaufen. Eure Eleven, tact- und maasslos wie ihre Lehrer, verbummeln die Zeit mit Commandiren, indem sie im Kleinen die Concertmeister spielen, anstatt sich zu Künstlern zu bilden und vor Allem im Ensemble den Gehorsam zu lernen. Weiss Gott, der sonst so schöne und herrliche Kunsttempel ist zu einem Tollhause geworden. Denn nicht einmal rein einzustimmen haltet Ihr der Mühe werth. Fürwahr, ein absoluter Leierkasten übertrifft Euer ganzes Künstlerthum. Mögen Metronomen Euch regieren! Du und Deinesgleichen verdienen nichts Besseres, als von einer todten Maschine, statt von einem lebenswarmen Herzen geleitet zu werden. Dies mein letztes Wort.

Pfui! Du ganz gemeine servile Musikantenseele, schrie Karl, nicht einen Schuss Pulver bist Du werth!

Darum, so antwortete Fritz, mag der Degen entscheiden.

Das Duell ging vor sich. Nach etlichen gewechselten Stössen fällt Karl getroffen mit einem langen Schmerzensschrei zu Boden. Todtenstille tritt ein. Fritz schaut rechts und links nach Hülfe, er jammert über seine Unthat und will schier verzweifeln. Da giebt Karl ein Lebenszeichen, er streckt versöhnend die Hand dem Gegner zu und spricht: Nur die äusserste Rechte hast Du mir verwundet, darum vergebe ich Dir. Fritz ergreift die Hand des Freundes, Thränen der Wehmuth und des Dankes gegen die Vorsehung rollen ihm aus dem Auge, er richtet Karl empor und drückt ihn unter heissen Küssen an sein Herz.

Keinen Streit mehr über rechts und links, es lässt das Gute von jeder Seite her sich fördern, wenn man's nur ehrlich meint — so rufen sie und schwören sich, ihrem Gott, dem Dirigenten und der Kunst die unverbrüchlichste Liebe und Treue.

Der wahre Autor der Zauberflöte.

Der Dichter der Zauberflöte war eigentlich nicht Schikaneder, sondern sein Chorist Giesecke, der ihm den Plan der Handlung, Scenen-Eintheilung und die bekannten naiven Reime machte. Dieser Giesecke — erzählt J. Cornet in seinem interessanten Buche: „Die Oper in Deutschland" — ein religirter Student von Halle (geb. in Braunschweig) — war Verfasser mehrerer Zauberopern, auch der Zauberflöte (nach Wieland's Lulu), woran Schikaneder nur änderte, strich und zusetzte, und sich den Autornamen vindicirte. Der arme Giesecke fand bei Schikaneder's Bühne, damals noch auf der Wieden im Freihaus (nicht „an der Wien") als Chorist und für kleine Rollen *) eine kümmerliche Existenz. Nach einiger Zeit verschwand er; Niemand wusste wohin. Im Somme des Jahres 1818 zu Wien, setzte sich einst ein feiner alter Herr in blauem Frack und weissem Halstuch, mit einem Orden geziert, zu uns an den Wirthstisch, an welchem sich Ignaz v. Seyfried, Kornthener, Jul. Laroche, Küstner, Gned und ich (Cornet) täglich zum Mittag versammelten. Der ehrwürdige schneeweisse Kopf, die gewählte Art zu sprechen, das ganze Benehmen machte einen angenehmen Eindruck auf uns alle. Es war der ehemalige Chorist Giesecke, der jetzt als Professor an der Universität Dublin, mit einer naturhistorischen Sammlung aus dem Pflanzen-, Mineral- und Thierreich direct von Island und Lappland nach Wien kam, um dieselbe dem kaiserl. Naturalkabinette einzuverleiben. Seyfried war der Einzige, der ihn erkannte. Die Freude des alten Herrn über Wien und seine Anerkennung vom Kaiser Franz — (der ihn mit einer von Solitairen strotzenden, wirklich prachtvollen Goldose voll der neuesten Kremnitzer beschenkte) war der

*) Während der Continentalsperre war G. auf Island und sammelte die mineralogischen Schätze.

Lohn vieljähriger Entbehrungen und Leiden. Bei dieser Gelegenheit erfahren wir denn so Vieles aus der alten Zeit; unter Andern lernten wir auch in ihm (der zu dem damals hochverpönten Orden der Freimaurer gehörte) den eigentlichen Verfasser der „Zauberflöte" kennen (wovon Seyfried allerdings eine Ahnung hatte). Ich erzähle dies nach seiner eigenen Aussage, welche zu bezweifeln wir keine Ursache hatten. Er erklärte sich hierüber gegen uns bei der Gelegenheit, als ich die eingelegte Cavatine aus „Der Spiegel von Arcadien" sang. Viele meinten, der Souffleur Helmhöek sei Schikaneder's Mitarbeiter gewesen. Aber auch hierüber enttäuschte uns Giesecke, nur die Figur des Papageno und seiner Frau gestand G. dem Schikaneder zu. Diese Einschaltung zur Rectification des Autors dürfte nicht überflüssig sein; die Zauberflöte ist einmal das Centrum deutscher Opern, nach welchem man sich noch nach Jahrhunderten wird umsehen müssen, wenn man die Grundelemente deutschen Opernstyls studiren will; es ist also nicht uninteressant, den wahren Autor des Buches zu kennen, an welchem später Vulpius und Schröder feilten, und die ursprüngliche deutsche Naivetät verwischten.

Die „Signale" berichten: Die Gesangvereine umfassen jetzt alle Stände und Klassen der Gesellschaft und tragen ihre Poesie bis in die alltäglichsten und selbst unfreundlichsten Beziehungen des Lebens. Ein Fleischerbursche, der Mitglied eines Gesangvereins ist, trieb unlängst einen Ochsen zur Schlachtbank und sang dazu ganz rührend: „So wandelt er an Freundes Hand, vergnügt und froh in's bessre Land."

Propheten-Schlittschuh. Nach der Aufführung des „Propheten", worin bekanntlich ein Ballet von Schlittschuhläufern vorkommt, werden in Paris Propheten-Schlittschuhe verkauft, mit denen man auf Asphaltboden, Marmor und parkettirtem Estrich Schlittschuhlaufen kann. Das Paar kostet 21 Frcs.

Nachrichten.

Berlin. Zwei Werke werden uns noch vor Schluss der Oper vorgeführt werden. Das eine ist „Czaar und Zimmermann" von Lortzing mit Hrn. Ziesche und „Zampa" von Herold mit Hrn. Kraus in der Titelrolle. Letztere Oper ist lange nicht gegeben worden und begrüssen wir sie mit Vergnügen.

— Im Möves'schen Blumengarten fand am 8ten ein Concert der vereinigten Militair-Musikcorps unter Leitung des Musikdirectors Hrn. Wieprecht statt. Die Ausführung der vorgetragenen Musikstücke war vortrefflich.

Potsdam. Die hier garnisonirenden Musikcorps der Garde-Kavallerie und des Garde-Jäger-Bataillons veranstalteten ein Concert im Voigt'schen Garten, in welchem sich die ausserordentliche Virtuosität dieser Musikchöre auf das Entschiedenste bewährte. Die Directoren verdienen vollste Anerkennung für den grossen Eifer, der nur solche Resultate erzielt, und glauben wir, dass unsere preussischen Kavallerie-Musikchöre nicht leicht irgendwo übertroffen werden.

Stralsund. Mit grossem Beifall wurde hier „das Thal von Andorra" zur Aufführung gebracht.

Lübeck. Das Tivoli-Theater ist seit 14 Tagen eröffnet und sind bereits die Opern „Liebestrank" und „Nachtlager" zur Aufführung gekommen.

Leipzig. Lortzing's „Roland's Knappen oder das ersehnte Glück" ist hier zur Aufführung gelangt und mit grossem Beifall aufgenommen, was zu erwarten war, da die Leipziger eine besondere Vorliebe für den Componisten haben, der bei seinem Eintritt mit grossem Jubel empfangen wurde. Die Oper ist mit dem, dem Componisten eigenen Geschick gearbeitet und wird sich viele Freunde auch ausserhalb Leipzigs erwerben. Die nächste neue Oper wird „der Prätendent" von Kücken und „Genoveva" von Schumann sein. Beide Componisten werden ihre Opern selbst einstudiren.

— Die sehr erwartete Fr. Köster ist hier endlich eingetroffen und ist zum erstenmal als Valentine in den „Hugenotten" von Meyerbeer aufgetreten. War die Künstlerin bei uns von früher in gutem Andenken, waren unsere Ansprüche durch ihre glänzenden Erfolge in Berlin sehr hoch gespannt, so übertraf diese Vorstellung doch unsere Erwartungen und rief einen Enthusiasmus hervor, wie wir ihn in Leipzig selten erleben. Die nächste Rolle wird Mairöschen im „Thal von Andorra" sein und dieser bei uns beliebten Oper einen neuen Reiz verleihen. Wir werden noch auf Fr. Köster später zurückkommen.

Wien. Dem Oberst-Kämmerer Grafen Lanskoronsky ist die oberste Leitung des Burg- und Kärnthnerthor-Theaters und gleichzeitig die Leitung der Kaiserl. Museen übertragen worden.

Manheim. Nächste Novität: „das Thal von Andorra".

Stutgard. Frl. Kathinka Strauss hat hier als Agathe, Pamina, Emmeline und Leonore (Stradella) mit ungetheiltem Beifall gastirt.

Braunschweig. Die Oper „Lucrezia Borgia" wird hier sonderbarer Weise stets in fremder Sprache vorgestellt und hat daher immer ein kleines Publikum. Viele Deutsche halten die Laute, die da oben ertönen, für italienisch — Italiener aber behaupten steif und fest, es sei deutsch oder russisch.

— Pasquè war für den Monat Mai engagirt, da Pöckh immer noch nicht wieder auftritt.

Paris. Der Process, den die Instrumentenmacher gegen die Eigenmächtigkeit Ad. Sax's, mit der er sich die Erfindung der Ventile zueignete, geführt haben, ist in erster Instanz dahin entschieden, dass Sax seiner Patente verlustig gegangen ist. Die Kosten müssen von beiden Theilen getragen werden, doch hat Verklagter appellirt. Das Saxophon ist (nicht der Ventile halber) noch bevorrechtet, doch von der Militairmusik ausgeschlossen. — (Wir können diejenigen musikalischen Zeitschriften, welche den leidenschaftlich geführten Streit in dieser Angelegenheit zwischen Sax und Wieprecht zum Theil oder im Ganzen seiner Zeit mitgetheilt haben, es waren die Leipziger Allgemeine, die Berliner musikalische und die Wiener Musikzeitung, um Aufnahme gegenwärtiger Notiz aus dem einfachen Grunde nicht mehr ersuchen, weil alle drei genannten Blätter eingegangen sind. Daher übernehmen wir die Fortsetzung mit der Genugthuung für die deutsche Erfindung, der unser wackrer Wieprecht so uneigennützig und warm das Wort geredet hat.)

— Meyerbeer's „Prophet hat schon eine Parodie hervorgerufen, sie heisst: „der Esel des Baptisten oder die Wiege der Socialisten".

— Man wird nächstens im Theater historique ein Drama unter dem Titel: „das jünste Gericht" geben, zu dem Fel. David die Musik gemacht hat.

— Man hat in letzter Zeit über Jenny Lind und deren Verheirathung die widersprechendsten Mittheilungen gemacht. Jetzt sagt man, dass sie weder singen noch heirathen wird, vielmehr hat sie sich ihre Pässe nach Schweden geben lassen. Wir wissen nicht, ob ihr Leben Wirklichkeit oder Comödie ist.

— Richard Wagner, der Componist des „Rienzi" und „Tannhäuser" ist in diesem Augenblick in Paris.

— Im Benefice der Mlle. Georges glänzte Mad. Viardot durch den Vortrag der Cavatine aus dem „Barbier" und durch ihre spanische Romanze. Der Beifall, den sie davontrug, war unglaublich.

London. Es ist kaum zu glauben, mit welcher Schnelligkeit die hiesigen Bühnen selbst die schwierigsten Werke in Scene setzen. Kaum hatte das Covent-Garden-Theater Robert den Teufel gegeben, so wurden auch schon die Hugenotten angezeigt. Der Eifer beim Einstudiren war so gross, dass in der That die vollendetste Leistung zu Stande kam. Ganz besonders hat Fräul. Grisi eine ungewöhnliche Anziehungskraft als Valentine ausgeübt. Der Sängerin wie der Darstellerin wurde ein gleicher, enthusiastischer Beifall zu Theil. Ihre Stimme war so schön und dramatisch, wie man sie fast niemals gehört hat. Mario und Mme. Dorus, nächst ihnen Marini als Marcell waren ausgezeichnet, während die übrigen Rollen sich in den Händen der besten Mitglieder der Oper befanden. — Das Wiederauftreten der Mme. Persiani im Don Juan hat unter den Kunstfreunden die allgemeinste Theilnahme erregt. Man bewundert an dieser Künstlerin vor Allem die ungewöhnlich feine Virtuosität. Die Aufführung des Mozartschen Meisterwerks und deren Erfolg hat auch das Theater der Königin veranlasst, dieselbe Oper anzuzeigen. Die Alboni singt hier noch immer mit ungewöhnlichem Enthusiasmus. Die Concerte mehren sich ebenfalls in erfreulicher Weise. Als merkwürdig sind besonders zwei Concerts-monstres hervorzuheben, die während jeder Saison durch die vereinigten bedeutendsten Künstlerkräfte der Hauptstadt veranstaltet werden. Man hört darin Symphonien, Sänger und Virtuosen aller Art. Die Einnahme eines jeden dieser Concerte mag etwa 10,000 Fr. betragen. Jullien, der Unternehmer dieser Concerte, weiss den Geschmack der Engländer zu treffen, wenn er in einem Programm von 30–40 Nummern 4–600 Künstler anspannt, unter denen drei Militär-Orchester figuriren. Natürlich kann kein Concertgeber mit ihm in Concurrenz treten. Von wahrhaft gediegener Kunstleistung ist indess nur theilweis die Rede, obwohl in diesen Concerten Künstlerkräfte wie die der Grisi, Dorus, Mario, Tamburini, Ronconi, Dreischock u. a. beschäftigt werden.

— Director Röder macht mit seiner deutschen Opern-Gesellschaft in London sehr gute Geschäfte, er hat 12 Vorstellungen gegeben, unter denen 5 Mal der Freischütz, Nachtlager, Fidelio und Stradella, das Orchester war vortrefflich, auch der Chor; weniger Beifall erhielten einige der Solopartien. Erl, der einzige Tenor, hat nicht mehr die Mittel, um das Londoner Publikum zu befriedigen, mehr gefiel Stighelli. Pischek behauptet seinen wohlverdienten Ruhm, und obgleich bis jetzt nur im Nachtlager aufgetreten, gefiel er hierin ausserordentlich, und auch in einigen Concerten. Formes, Bassist, wird noch erwartet, bis jetzt sang Hr. Stephan aus Wiesbaden diese Parthie. Mad. Marlow und Frl. Romani haben allgemeinen Beifall. Zunächst wird Röder mit seiner Gesellschaft wohl hier bleiben, obgleich anfänglich es seine Absicht war, in die Provinzialstädte zu gehen. Strauss macht mit seiner Kapelle gute Geschäfte, er hat bereits 15 sehr volle Concerte gegeben.

— In der italienischen Oper macht ein neues Ballet Electra grosses Aufsehen, in der die Grisi und Marie Taglioni glänzten.

Madrid. Zum Benefiz der Mlle. Roissy war das Opernhaus ausnahmsweise gut besetzt. Frl. Roissy ist eine der besten Sängerinnen, welche jemals in Madrid gesungen haben. In jeder Gesangsnummer entwickelte sie die wohlthuendste Frische und die ungemeine Geläufigkeit ihrer Stimme, und erfreute auch das Auge durch die Eleganz ihrer Erscheinung und Bewegung. Derrivis, Cassaus und Sarmattey standen ihr würdig zur Seite. — Der berühmte Violinist Haumann hat zwei Concerte gegeben; sie waren jedoch sehr schwach besucht. Der tüchtige Künstler hätte wohl einen besseren Erfolg für seine ächt künstlerische Leistung verdient.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Novaliste No. 6.
von **B. Schott's Söhnen** in Mainz.

Beyer, F., Répertoire des jeunes Pianistes. Cah. 21. Martha. 12½ sgr.
Burgmüller, Fr., La Florentine. Valse (farb. Vignette). 12½ sgr.
Osborne, G. A., Le Traineau. Divertissement. Op. 65. 20 sgr.
Ravina, H., Sicilienne. Op. 21. 17½ sgr.
Thomas, A., Ouverture de l'Opéra le Caid. 12½ sgr.
Cramer, H., Potpourris à 4 ms. No. 21. I due Foscari. 25 sgr.
Concone, J., Les Batelières (die Schifferinnen). Barcarole à 2 voix. 10 sgr.
— —, Sous les Palmiers (unter den Palmzweigen). Nocturne à 2 voix. 10 sgr.
Dorn, H., 2 Gesänge f. 4 Männerst. (Kreislauf, Heuler u. Wühler.) Op. 64. Liv. 1. 15 sgr.
Messer, F., 4 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 6. 10 sgr.
— —, id. Einzeln: No. 1. In der Fremde. 5 sgr. No. 2. Wie ist die Erde so schön. 7½ sgr. No. 3. Verklungene Lieder. 7½ sgr. No. 4. Die Tochter Jephtas. 7½ sgr.
Puget, L., Je dis qu'il m'aime. Chansonette. Lyre franç. No. 339. 5 sgr.
Cheret, P., L'esclave affranchi. Romance. Lyre franç. No. 340. 5 sgr.
Damoreau-Cinti, Si j'étais grand. Romance. Lyre française No. 341. 5 sgr.
Puget, L., La croix d'or. Romance. Lyre franç. No. 342. 5 sgr.
Louel, H., Prix d'un berceau. Romance. Lyre franç. No. 348. 5 sgr.
Mangold, C. A., Die Hermannsschlacht. Ein Päon in 2 Abthl. von Logan. Klavier-Auszug. Op. 30. 5 thlr. 20 sgr.
NB. Die 4 Chorstimmen sind gedruckt à 10 sgr. zu haben; die Orchester-Partitur wird nur in Abschrift geliefert.

Im Verlage der Unterzeichneten erschien so eben:

Erinnerung an O. Tiehsen,
„Ach wem ein rechtes Gedenken blüht"
Lied von O. Tiehsen,
für Pianoforte von
CH. VOSS.
Op. 96. Pr. 10 Sgr.

Ed. Bote & G. Bock,
(Gustav Bock)
Königl. Hof-Musikhändler in Berlin, Breslau und Stettin

Am 3. Juli erscheint No. 27. der:

NEUEN
BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von

Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Da mit dieser Nummer das **zweite Semester** des dritten Jahrgangs beginnt, so erlauben wir uns, das muksialische Publikum zur **Pränumeration** einzuladen. Man abonnirt

Jährlich mit 5 Thlr., Halbjährlich mit 3 Thlr.	mit Musikprämie, bestehend in einem Zusicherungsschein im Betrage von 5 Thlr. od. 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus d. Musikverl. d. Unterzeichneten.	oder:	**Jährlich mit 3 Thlr., Halbjährlich mit 1 Thlr. 25 Sgr.**	ohne Prämie.

Bestellungen nehmen alle Postanstalten, Buch- und Musikalien-Handlungen des In- und Auslandes, sowie die Verleger.

Gleichzeitig erlauben wir uns, auf unser:

Grösstes und vollständigstes Musikalien-Leih-Institut

aufmerksam zu machen.

Am 1. Juli erscheint ein neuer auf das vollständigste bis auf die neueste Zeit mit allen nur irgend interessanten Erscheinungen in der musikalischen Literatur ergänzter und systematisch in einem Bande geordneter:

Opern-Gesang-Catalog.

Seit der langen Reihe von Jahren, in welcher unser Institut besteht, sind die ältesten sowohl, wie die neuesten Erscheinungen darin genügend vertreten und durch neue Anschaffung gesuchter Musikstücke in vielen Exemplaren vorhanden.

Eine gleiche Vollständigkeit enthält der **Pianoforte-, Gesang-** und **Instrumental-Catalog,** welcher letzterer eine grosse Menge von Partituren im Manuscript, Ouverturen, Symphonieen und Tänze für grosses Orchester, so wie für 8- und 9stimmige Musik umfasst.

Alle in unserer „Nenen Berliner Musikzeitung" besprochenen Musikstücke sind in diesen Catalogen aufgenommen, um dem musikalischen Publikum die Gelegenheit zu bieten, die Kritik unserer Zeitung zu verfolgen und sich mit dem Interessantesten der Literatur bekannt zu machen.

Die allgemein bekannten günstigen Abonnements-Bedingungen sind für Hiesige:

1 Monat: — thlr. 20 sgr.	mit der Berechtigung, täglich für 3 bis 12 thlr. Musikalien zu wechseln.	3 Monat: 3 thlr.	Ausser obiger Berechtigung bei diesem Abonnement noch die besondere Vergünstigung, für den ganzen gezahlten Betrag von 3, 6, 12 thlr. Musikalien im Ladenpreise nach eigener Auswahl **gratis** zu entnehmen. Pfand bei diesem Abonnement 2 thlr.
3 - 1 - 15 -		6 - 6 -	
6 - 3 - — -		12 - 12 -	
12 - 6 - — -			
Pfand bei diesem Abonnement 3 thlr.			

Für Auswärtige, denen durch die grosse Quantität der zu leihenden Musikalien zur Zeit der öftere Wechsel und mithin der beschwerte Umtausch erspart wird, ist das Abonnement für 1 Jahr 8 thlr. oder 15 thlr., für ½ Jahr 4 thlr. oder 8 thlr. bei gleichen Rechten und Pflichten mit den hiesigen Abonnenten und der Vergünstigung, stets für 10 bis 22 thlr. Musikalien leihweise zu erhalten.

Durch zweckmässige, aus langer Erfahrung hergeleitete neue Einrichtungen sind wir im Stande, unsere Abonnenten schnell zu expediren und jeder billigen Anforderung zu genügen.

Bei Ankauf von Musikalien geben wir den höchsten Rabatt.

Abonnementsbedingungen zum Musikalien-Leih-Institute, sowie **Probenummern** der Neuen Berliner Musikzeitung stehen jederzeit **gratis** zu Diensten.

Ed. Bote & G. Bock **(Gustav Bock)**

Königl. Hof-Musikhändler in Berlin, Breslau und Stettin,

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8. Stettin, Schulzenstr. No. 340.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 25. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. **20. Juni 1849.**

Zu beziehen durch:
WIEN. Pietro Mechetti qm Carlo.
PARIS. Brandus et Comp., 87. Rue Richelieu.
LONDON. Cramer, Beale et Comp., 201. Regent Street.
St. PETERSBURG. A. Büttner.
STOCKHOLM. Hirsch.

NEW-YORK. Scharfenberg et Louis.
MADRID. Union artistico-musicae.
ROM. Merle.
AMSTERDAM. Theune et Comp.
MAYLAND. J. Ricordi.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerst. 8, Stettin, Schulzenst. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Recensionen (Concert- u. Salonmusik f. Violine, Liederschau, Männergesang, Musikunterricht). — Correspondenz (Wiener Briefe). — Feuilleton. — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Recensionen.

Concert- und Salonmusik für Violine.

François Prume, Concerto héroique pour le Violon avec Accomp. de grand Orchestre ou de Piano. Op. 11. Mayence, chez les fils de B. Schott.

In der grösseren Concertform gehalten, besteht dieses Werk aus drei Sätzen: *Allegro maestoso*, *Andante amoroso* und *Rondo martial*. Der erste Satz, *G-moll*, hält den angegebenen Charakter fest und befriedigt nicht allzuhoch gespannte Erwartungen. Ein gewisser Grad von Würde des Affects zeigt sich durchgehends, nur vermissen wir mehr Frische der Gedanken, sowohl die Melodieen als Passagen betreffend, welche Erstere namentlich, sich nicht über Gewöhnliches erhebend, stark melismatischer Natur sind. Was die Durchführung derselben, ebenso die Harmonirung betrifft, so bewegt sich dieser ganze erste Satz in edler Weise und lässt überall den gebildeten Künstler durchblicken. Das *Andante amoroso*, *B-dur*, Romanzenform, giebt eine einfache sehr ansprechende Cantilene, welche in verschiedener Bearbeitung, sowohl durch Gegensätze als auch Harmonirung immer frisch erscheint und bildet unserer Ansicht nach den gelungensten Satz des Concerts. Das *Rondo martial*, *G-dur*, ist im Allgemeinen bedeutend schwungvoller als der erste Satz und sehr brillant (etwas grosse Dauer vom Spieler fordernd), nur leidet das Hauptthema an bemerkbarer Identität mit marschähnlichen Motiven aus Norma und lässt demnach eine gewisse Art von Trivialität fühlen. In Bearbeitung und Benutzung desselben, so weit es zulässig ist, documentirt sich jedoch auch hier wie im ersten Satz der fähige Componist. Dass das ganze Werk in der modernen französischen Spielweise gehalten ist, versteht sich wohl von selbst. Wenn auch nicht einen der ersten Plätze unter den neueren Violinconcerten einnehmend, so kann es doch auf eine sehr ehrenwerthe Stelle unter diesen gültigen Anspruch machen und wird, gut vorgetragen, jedenfalls seine Wirkung nicht verfehlen.

C. Böhmer.

Liederschau.

Aug. Kiel, 4 Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Op. 22. Detmold, bei Meyer.

Lieder, die zur Kategorie der schon mehrmals besprochenen gehören, insofern sie in Melodie, Harmonie und Begleitung nur Alltägliches zu Tage fördern, durch wirksame Stimmbehandlung aber Anerkennungswerthes darbieten. Hinsichtlich der Erfindung und Auffassung nehmen sie sogar noch eine tiefere Kunststufe ein, als jene, wie z. B. No. 3: „Das warst Du!" (von Körner) beweisen mag, eine Composition, die die schönen Worte des Dichters, dem hier citirten Anfange entsprechend:

im trivialsten Rhythmus förmlich ableiert und ausserdem, da sie den einst so beliebten „Kuss" von Jäger fast notengetreu bringt, als reines Plagiat zu erachten ist. Ueberhaupt trägt der ganze Inhalt dieses Liederheftes den Stempel des Dilettantismus in hohem Grade. Daher auf ein weiteres Eingehen Verzicht leistend, mache ich dem Componisten schliesslich nur noch den Vorwurf, dass er den Dichtern ihr litterarisches Eigenthum auch öfters durch Weglassung des Namens vorenthielt.

Marie König, Lied für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pfte. Op. 3. Dresden, bei Brauer.

— —, 2 Lieder für eine Singstimme mit Pfte. Op. 4. Ebendaselbst.

Liedergaben einer Dame, in denen sich nicht nur Herz

und Gemüth, sondern auch Talent und ein höheres Streben aussprechen. Bei stimmgerechter Behandlung birgt der Inhalt in der Auffassung meist Gelungenes, wobei er, trotz Einfachheit und Natürlichkeit, Anspruch auf musikalischen Werth macht. Op. 3 enthält z. B. eine Composition des bekannten Heine'schen Gedichtes: „Ich hab' im Traum geweint", die die Worte des Dichters in sinnig-gemüthreicher Weise hinhaucht und sich durch eine reizende Einfachheit in melodischer Beziehung auszeichnet, ohne das harmonische Interesse vermissen zu lassen. Was dagegen Op. 4 anbelangt, das zwei Lieder bringt, so erscheint mir No. 1: „Heller ward mein innres Leben" (Dichtung von?) weniger gelungen, indem die musikalische Behandlung hier in Melodie wie Begleitung einen etwas weichlich-sentimentalen Anstrich gewinnt und bei folgender Stelle:

sogar ganz gewöhnliches italienisches Phrasenwerk mit in den Kauf giebt. Der zu Grunde liegende Text, der, gelinde gesagt, ziemlich prosaischer Natur ist, indem er sich in lauter leeren Liebesbetheuerungen ergeht, war aber auch in der That nicht geeignet, um daraus ein musikalisch-poetisches Gebilde zu gestalten. Eine desto gelungenere Tondichtung führt No. 2 dieses Heftes: „Ich habe den Frühling gesehen" an's Licht, die wahrhaft empfunden und der Wortdichtung wie aus der Seele gegriffen erscheint. Es ist dies eine Composition gleichsam aus einem Guss, wodurch die Vorfasserin allein schon ihren Beruf für die Liedcomposition ausreichend zu erweisen vermöchte. Möge sie ihr Talent benutzen, um bald wieder mit einer Liedergabe zu erfreuen!

E. Lindner, 4 Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Magdeburg, bei Heinrichshofen.

Wahrscheinlich ein Erstlingswerk, das in jeder Hinsicht sehr anspruchslos auftritt und auch in der That nicht viel beanspruchen kann.

Ed. Hille, Zeitklänge. 3 Lieder (von Georg Herwegh) für eine Singstimme mit Chor-Schluss und mit Begl. des Pfte. Op. 13. Hannover, bei Nagel.

Diese „Zeitklänge" gehören in das Gebiet der politischen Gesänge und tragen als solche jenes einfach-volksthümliche Colorit, das den äusseren Anforderungen an derartige Compositionen gegenüber zuvörderst in Betracht kommt. Höheren Schwung und poetische Kraft lässt ihr Inhalt jedoch vermissen. Ihren Hauptzweck, eine geistig anregende Stimmung hervorzurufen, vermögen sie daher eigentlich nur durch die zu Grunde liegenden Worte zu erreichen, die wahrhafte Begeisterung athmen und ihre kräftige Wirkung selbst durch eine ziemlich matte Musik nicht so leicht einbüssen dürften. Noch am frischesten und lebensvollsten gestaltet sich übrigens die musikalische Auffassung bei den drei in diesem Werke enthaltenen Liedern in No. 3: „Der letzte Krieg", während No. 1: „Ihr Völker, wachet auf!" und No. 2: „der Freiheit eine Gasse", jedes rhythmisch-melodischen Aufschwunges und inneren Lebens baar sind.

Casp. Kummer, 2 Lieder für eine Singstimme mit Begl. der Flöte und des Pfte. Op. 112. No. 1. und 2. Mainz, bei Schott's Söhnen.

Zwei Gesänge, die mehr für die Flöte, als für den Sänger berechnet sind und bei denen der Tanz-Rhythmus eine Hauptrolle spielt. Zur Kategorie der ordinärsten Salonmusik gehörend, lassen sie jedwede weitere Besprechung überflüssig erscheinen.

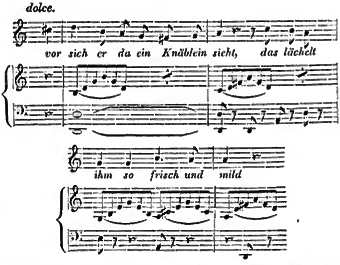
H. Mittelsdorffer, 3 leichte Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Meiningen, bei Binder.

Das Heft enthält, wie schon der Titel andeutet, Gesänge für Anfänger. Die erste Nummer bringt ein „Spinnlied" von sehr anspruchsloser, einfacher Erfindung. Auch No. 2: „der Postillon" ist angemessen einfach gehalten, dabei ansprechend, für Lieder aber, für die der Inhalt doch zunächst berechnet scheint, durch den Text nicht geeignet. Dagegen entspricht No. 3: „der Mittag im Juli" in Dichtung wie Composition seiner Bestimmung vollkommen.

Jos. Dessauer, Tarantella für eine Singstimme mit Pfte. Op. 47. Wien, bei Mechetti.

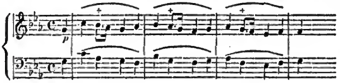
— —, 2 Legenden für eine Singstimme mit Pfte. Op. 48. No. 1 und 2. Ebendaselbst.

Dessauer hat sich als Lieder-Componist (besonders in Süd-Deutschland) einen geachteten Namen erworben und rechtfertigt diesen auch durch die vorliegenden neu erschienenen Werke in vielem Betracht. Er giebt einerseits darin eine grosse Gewandtheit in der Behandlung der Singstimme kund und genügt auch andererseits den Anforderungen charakteristischer Auffassung und selbstständiger Erfindung in nicht gewöhnlichem Maasse. Vornehmlich dürfen die Legenden (Op. 48) als gelungene Compositionen gelten, die in der Zeichnung volksthümlicher Melodik einen glücklichen Ton anschlagen und auch in der Begleitung meist eigenthümlich und bezeichnend auftreten. No. 1: „Das Waldvöglein" überragt jedoch, meines Erachtens, die andere Nummer bei Weitem. Das zu Grunde liegende (frei nach einem alten Volksliede bearbeitete) Gedicht erscheint hier durchgehends in entsprechender Ausdrucksweise in Tönen wiedergegeben und der Eindruck des Ganzen ist der einer einheitsvollen, künstlerisch abgerundeten und interessanten Arbeit. No. 2: „Sanct Augustin und der Knabe" (von Vogl) verdient zwar ebenfalls eine gelungene Tondichtung genannt zu werden, doch verlässt der Componist darin mitunter den volksthümlichen Ton und wird modern. So in folgender Stelle:



die sich freilich an und für sich von ganz angenehmer musikalischer Wirkung gestaltet, die mit der ursprünglichen Färbung des Ganzen aber keineswegs im Einklange steht. Die eben angezogene Stelle wiederholt sich übrigens im Verlaufe der Composition noch einmal und übt dann die nämliche Wirkung. Im Uebrigen hält aber auch diese Le-

gende den Volkston überall glücklich fest, so dass ich mich nur noch in rein musikalischer Beziehung darin gegen die Härten zu erklären hätte, die der Anfang in der Begleitung durch das momentane Verlassen des *Unisono* und die dadurch hervorgerufenen Secund-Dissonanzen zu Tage fördert:



Dissonanzen, die in ihrer gesuchten, übelklingenden Weise selbst von weniger musikalischen Ohren als Unreinheiten im Satz empfunden werden dürften.

Das andere oben angezeigte Opus, Tarantella betitelt, angehend, so vermag dessen Inhalt, gegen den jener Legenden gehalten, nur geringes Kunstinteresse zu gewähren, obgleich das Tonstück, von einer Sängerin, wie Frl. Zerr in Wien, der es gewidmet ist, mit Virtuosität gesungen, eine glänzende musikalische Wirkung hervorzubringen nicht unterlassen wird.

Ernst Pauer, Auf der Wahlstatt, für eine Bass- oder Altstimme mit Pfte.-Begl. Op. 24. No. 2. Mainz, bei Schott's Söhnen.

— —, 3 Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begl. des Pfte. Op. 26. No. 1, 2 u. 3. Ebendaselbst.

Das erste der hier angezeigten Werke bringt in der Form eines Trauermarsches eine Composition, die Worte (von Hoffmann von Fallersleben) „auf der Wahlstatt" gesprochen, in wirksamer, nur gegen den Schluss hin in etwas outrirter Weise in Tönen wiedergiebt. Auch die Lieder (Op. 26) gehen mitunter über die Gränzen des Liedes in ästhetischer Beziehung hinaus, doch gestalten sie sich durch geschickte Stimmbehandlung zu äusserlich effectvollen Gesängen und werden daher von diesem Standpunkte aus Beachtung finden.

Schliesslich die Bemerkung, dass die in dieser Liederschau besprochenen Werke (mit wenigen Ausnahmen) in schönem Gewande der Oeffentlichkeit übergeben wurden.

Jul. Weiss.

Männergesang.

Franz Schubert, Hymne (Herr, unser Gott, erhöre unser Flehen!) Chor für 8 Männerstimmen mit Begleitung von 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte (n), 2 Hörner (n), 2 Trompeten und 3 Posaunen oder des Pianoforte. 154s Werk. Wien, bei Diabelli & Comp. (Stimmen u. Auszug.)

Wahrscheinlich eine frühe Jugend- oder eine kurze Gelegenheits-Arbeit Schubert's, mit deren Herausgabe seinen Manen eben nicht gehuldigt wird. Jede andre Arbeit des Trefflichen gewinnt, mag sie noch so unbedeutend scheinen, unsern Antheil durch irgend einen eigenthümlichen Zug. Davon ist hier keine Rede! Musikalische Prosa! —

J. H. C. Molck (Conrector und Organist zu Peina), der 150ste Psalm, metrisch bearbeitet von Ed. Crusius für 4 Männerstimmen. 14s Werk. Hannover, bei Bachmann. (Stimmen und Auszug.)

In den Formen gebundner, als das vorige Werk und durch Fugenansätze Achtung gewinnender, überhaupt bei grösserer Anlage, ist diese Arbeit gleichwohl nichts weniger als poetisch. Die Tonkunst hat ihre Reimschmiede, wie ihre dichtende Schwester. Wer bringt es nicht bei täglicher Uebung in ihr zu einer gewissen Schreibfertigkeit? Wiewohl, wenn wir uns denn den Reminiscenzstyl in der Kirchenmusik gefallen lassen müssen, wir doch noch den Figuralstyl dem sogenannten reinen Choralstyl vorziehen, weil die Formen nicht allein geübt sein wollen, sondern nachher auch ihre Macht haben und üben. Diese Bemerkung möge der Verfasser als Anerkennung seines Strebens entgegen nehmen.

Gustav Barth, Schifffahrt, Lied No. 3 aus Op. 19. Wien, bei Witzendorff. (Stimmen und Partitur.)

Ein empfindsames Lied in der Elfenstunde an den Mond — leicht, gewandt, flüssig. Während Deutschland fiebert — singen lustige Vögel, ein Bassvogel singt tief unten:

wahrlich, eine tiefe Auffassung! *Flod. Geyer.*

Musikunterricht.

Jacob Schmitt, Praktische Schule des Pianofortespiels, eine fassliche Anleitung, Schüler gründlich und schnell zu bilden. Hamburg und New-York, Schuberth & Comp.

Dieses Werk zerfällt nach dem Titel in fünf Cursen, von denen der erste vor uns liegt. Die fünf Cursen werden in zwei Hauptabtheilungen behandelt. Die erste heisst: „Erster Lehrmeister für Pianoforte" und enthält im 1sten Cursus die nöthigen Vorkenntnisse und Regeln mit 120 instructiven Uebungsstücken und Tonleitern vom Anfang an, in fortschreitender Stufenfolge mit Fingersatz. Der 2te Cursus soll enthalten: 100 progressive Studien, Tonleiterübungen, Sonaten, Rondino's, Romanzen etc. mit Fingersatzbezeichnung, zur Erwerbung der Fingerfertigkeit ersten Grades. Der 3te Cursus: Vorschule zur Geläufigkeit in 15 progressiven Studien zur weitern Ausbildung der Fingerfertigkeit, welche die Ueberwindung der Hauptschwierigkeiten des Pianofortespiels erfordert. In der zweiten Abtheilung wird der zweite Lehrmeister für Pianoforte in zwei Cursen enthalten: Praktische Schule der mechanischen Fingerfertigkeit und des Vortrags durch 112 methodisch geordnete Scalastudien, Etuden und Mustercompositionen, für geübtere Pianisten und angehende Virtuosen.

Von diesem reichen Inhaltsverzeichniss können wir zunächst nur über das berichten, was der erste Cursus des ersten Lehrmeisters darbietet. Er zerfällt in einen kurzen theoretischen und in einen ausführlichen praktischen Theil. Der erstere behandelt in deutscher und französischer Sprache: die Noten, das Notensystem, die Schlüssel, Versetzungszeichen, Tact, Werth der Noten, Pausen, Verzierungen u. s. w., nächstdem die ersten Regeln des Spiels, also Sitz und Haltung des Schülers, Haltung der Hand und der einzelnen Finger. Wenn nach unserer Meinung alle Theorie, d. h. ein theoretisches Lehrbuch oder eine Abhandlung immer von rechtem Nutzen nur für Denjenigen ist, der sie eigentlich nicht mehr braucht, der über der Theorie steht, dieselbe hinter sich hat, so giebt dieser theoretische Theil im Grunde nichts von Bedeutung. Es sind allgemeine Regeln über das Allgemeinste, die in einem Lehrmeister, wie sich diese Pianoforteschule nennt, nur nothwendig werden, damit eben ein System, ein Lehrbuch herauskömmt. Wir legen daher ein grösseres Gewicht auf den methodischen Gang, welcher sich aus den praktischen Beispielen zu erkennen giebt, und diese verbinden in der That das Zweckmässigste, was sich schon in ältern Klavier-

schulen vorfindet, mit den Forderungen, welche selbst auf der untersten Stufe des Klavierspiels die heutige Zeit macht. Der rühmlichst bekannte Herausgeber hat eine so umfassende Kenntniss alles dessen, was zum Pianofortespiel gehört, dass wir von dem vorliegenden Werke das Beste erwarten können. In dem vorliegenden Cursus hat er namentlich einzelne ganz neue Compositionen von einem tüchtigen, aber noch wenig gekannten Klavierspieler und Lehrer D. Krug aufgenommen, die uns zweckentsprechend nach jeder Seite hin erscheinen. Wir sehen demnach der Fortsetzung des Werkes mit Interesse entgegen.

Gläntzer, Huver et Fissmer, Der Pianofortefreund. Erste Abtheilung für Spieler, die eine kleinere Klavierschule gründlich durchgeübt haben. Minden, bei Fissmer; Leipzig, bei Friese.

Die Herausgeber beabsichtigen, Schülern, welche die Klavierschule von Fissmer oder eine andere bereits durchgeübt haben, passende Uebungsstücke darzubieten. Die Fissmer'sche Klavierschule konnten wir als eine geschickte, zu unterrichtlichen Zwecken wohl geeignete Arbeit empfehlen (vgl. Jahrg. II. S. 313.). Die vorliegende Sammlung schliesst sich derselben methodisch an und verbindet den Vorzug des Instructiven mit einem grossem Reichthum der besten und bekanntesten Melodieen, welche theils aus Opern entlehnt und für das Pianoforte bearbeitet, theils ursprünglich für das Instrument eingerichtet sind. Mozart, Haydn, Weber werden besonders vertreten, und das ist gut. Denn vor allen Dingen muss der Schüler auch praktisch zuerst erfahren, was in der Musik Melodie und Gesang ist. Die Sammlung ist sehr zu empfehlen.

Julius Schuberth, Musikalisches Handbüchlein für Künstler und Kunstfreunde. Eine Miniatur-Encyclopädie, enthaltend das Nothwendigste aus der Musikwissenschaft, Erklärung aller Fremdwörter und biographische Skizzen über die ausgezeichnetsten Tonkünstler mit besonderer Rücksicht auf die Gegenwart. Dritte stark vermehrte Auflage. Hamburg, bei Schuberth & Comp.

Ein Handbüchlein, welches der angehende Musiker sich in die Westentasche stecken kann, um von Zeit zu Zeit hineinzusehen. Die dritte Auflage beweist, dass es seinen praktischen Nutzen hat. Die biographischen Skizzen der Gegenwart sind etwas dürftig, doch enthalten sie manches Neue, wenn auch nur in ganz kleinen Umrissen. Was zur Technik der Musik gehört, ist am ausführlichsten behandelt. *Dr. Lange.*

Correspondenz.

Wiener Briefe.

XII.

„Beethoven's Christus am Oelberg."

Für den Palmsonntag, an dem von der Tonkünstlersocietät alljährlich ein Oratorium im Burgtheater aufgeführt wird, war diesmal Beethoven's „Christus am Oelberg" gewählt worden, dem, seiner Kürze wegen, mehrere Instrumental- und Vocalnummern vorangingen.

In diesem „Christus" hat uns Beethoven „kein Vorbild" gelassen, es ist vielmehr das einzige lange Werk des Meisters, das nicht zugleich ein grosses ist. Zwei Momente wirkten zusammen, um hier Beethoven's gewaltige Schöpferkraft zu lähmen: der christlich-religiöse Stoff und das durch das Oratorium bedingte Vorherrschen des Gesanges.

Der letztere Grund trifft die Form und ist Nebensache, der erstere trifft den Inhalt und ist Hauptsache.

Das Kirchliche stand Beethoven's innerstem Wesen fern; ihm war die Kirche kein Bedürfniss, daher konnte er für sie keine Begeisterung haben. Wohl war Beethoven ein tief religiöses Gemüth, aber seine Anschauung und Darstellung des Religiösen war eine durchaus andere, als alle grossen Kirchencomponisten hatten und haben mussten. Das Göttliche erwuchs bei Beethoven nur aus dem Boden des Menschlichen; er erkannte es in der stolzen Erhebung des Geistes über die Materie. Er lässt über die menschliche Persönlichkeit das Ungewitter aller äussern und innern Widerwärtigkeiten des Lebens hereinbrechen; heiss ist der Kampf, doch das Göttliche im Menschen kämpft sich siegreich durch und steigt endlich als ein Phönix empor aus der Asche der Leidenschaften. Die Symphonie in *C-moll* und *D-moll* zeigt uns diesen Process am deutlichsten und schönsten. Das triumphirende Finale der ersteren, das verklärte *Adagio* der letzteren sind die erhabensten Denkmale von Beethoven's echter Religiosität, d. h. seines Glaubens an einen überweltlichen Urgeist und des Gefühls seines Zusammenhangs mit demselben. Im Leben glaubte er an Gott und liebte ihn mit der ganzen Kraft seines grossen, einsamen Herzens; doch kannte er nur eine unmittelbare Erhebung zu ihm, und keine von allen den Personen der christlichen Mythologie stand dazwischen. In der Kunst kam Beethoven's religiöses Gefühl nur auf die Weise zur Anschauung, dass er das Göttliche im Menschen sich entwickeln liess; da wo es ausser dem Menschen stehend gezeigt wird, blieb es ihm fremd und fern. So kommt es, dass kein zweiter Componist einen solchen Schatz subjectiver Religion in seinen Werken niedergelegt und zugleich so wenig für deren objective Verherrlichung geleistet hat.

Was das zweite Hemmniss, die durchgehends erforderliche Vocalcomposition, betrifft, so ist hinlänglich bekannt, dass Beethoven's schrankenlos ausgreifende Fantasie nur im freien Instrumentalspiel einen genügenden Spielraum fand, jeder zu componirende Text ihm aber in Form und Inhalt zur Fessel ward. Dass seine Flügel stark genug waren, mit diesen Fesseln sich aufzuschwingen, beweisen seine *D*-Messe, sein „Fidelio" und der Chor in der Neunten. Wo Beethoven von seinem Stoff begeistert war, da liess er sich von den Textworten und den Forderungen des guten Gesangs nicht mehr zwingen, er zwang sie, und die Kühnheit des Aufbaus machte vergessen, was dieser an Schönheit einbüsste. Es gab dann bedenkliche Stellen, aber gewiss ein grossartiges Ganze.

Ein Miniatur-Oratorium nun, das in dürftigster Auffassung die Episode Christi auf dem Oelberg behandelte, konnte Beethoven nicht mit Liebe und Begisterung erfassen. Es verliess ihn der freudige Muth, den Stoff blos als ebenen Plan zu einem gewaltigen Bauwerk zu benutzen, und anstatt die, ihm kleinlich dünkende Aufgabe über sie selbst hinaus in höhere Regionen zu tragen, ergab er sich ihr nüchtern und zaghaft. Beethoven wollte eben eine fromme Musik schreiben, wie seine Vorgänger Mozart und Haydn; da ihm die kindliche Frömmigkeit derselben fehlte, so hielt er sich an ihre Form und Ausdrucksweise, oft sogar an ihre Redensarten. Was oben im Allgemeinen über Beethoven's Abneigung gegen das Kirchliche und seine Stärke in Darstellung des Menschlichen gesagt wurde, bestätigt sich auch innerhalb des vorliegenden Oratoriums selbst. Da nämlich, wo Beethoven, abgeschnitten von menschlichem Thun und Fühlen, nur göttliche Gestalten der Bibel singen lassen soll, bleibt er schwach und machtlos; erst als sein Fuss wieder die Erde berührt, durchströmt ihn, wie jenen Riesen des Alterthums, die Kraft des Lebens. Es scheiden sich nämlich zwei Gruppen in dem Oratorium: die göttliche (Christus und die Engel) und die menschliche (die Krieger und Jünger). Für die erstern fand Beethoven in seinem

Innern keine entsprechenden Töne, ihr Gesang ist durchaus unoratorisch, weihelos, opernmässig; namentlich hören wir in dem Pert Christi durchaus keinen Heiland, sondern einen Bühnentenor aus der ersten Mozart'schen Periode. Auf Einzelheiten einzugehen, ist hier der Ort nicht; wer diesen Ausspruch näher prüfen will, betrachte vornehmlich den Bau der Arien, die Verzierungen, Satz- und Periodenschlüsse, endlich die Schluss-Cadenzen! Nur schöne Einzelheiten rein musikalischen Interesses, namentlich in der Instrumentirung und Figuration, beschwichtigen ein wenig die zuhörenden Verehrer Beethoven's. Ausser Christus und dem Engel kommt von Solosängern nur noch Petrus vor, mehr um als Nothhelfer die Composition eines Terzetts möglich zu machen, das in seinem zweiten Motiv (mit dem Terzengang) das Maass der Unheiligkeit voll macht. Aber wie wohl wird uns Allen, wenn nach dem blutlosen Gesang der Serafins ein scharf markirter Rhythmus der Bässe uns das Nahen einer entfernten Menge ankündigt! Es kommt immer näher und näher, o Gott, es sind M e n s c h e n! — und mit ihnen ist auch wieder der alte Beethoven da. Wir stehen bei dem Kriegerchor auf rein dramatischem Boden und vor einer der kräftigsten, charakteristisch vollendetsten Compositionen Beethoven's. Die Chöre der Krieger und die würdevolle Instrumentaleinleitung sind die Theile, an welchen „Christus am Oelberg" nicht sterblich ist. Sie sollten in Concertaufführungen so oft als möglich zu Gehör gebracht werden, das G a n z e wird man als O r a t o r i u m weder zum Vortheil der Kunst, noch zum Ruhm seines unsterblichen Schöpfers auf den Repertoirs erhalten; als Musikstück könnte man es vielleicht durch Unterlegung eines andern, nicht geistlichen Textes, retten.

Beethoven hat in späteren Jahren seine Composition des Christus selbst für einen Missgriff erklärt, es ist daher keine Impietät, das Publikum aufzufordern, es möge über ein Werk nicht weniger im Klaren sein, als dessen eigener Schöpfer. Im Gegentheil kann man seine Verehrung für einen grossen Meister nicht wahrhafter darthun, als wenn man im Urtheil seine schwächeren Werke sorgsam von den vollendeten trennt. Es reicht zur Bewunderung nicht hin, dass ein Werk von Beethoven sei — es muss auch B e e t h o v e n i s c h sein. *E. H.*

Feuilleton.

Ein musikalisches Phänomen.

Die Conversation in der norwegischen Hauptstadt beschäftigt sich jetzt fast ausschliesslich mit Möllergutten (der Müllerbursche), einem einfachen Bauernspielmann, Namens T h o r g e i r A u d u n s s ö n, den Ole Bull nach Christiania gebracht hat. Dieser Mann, 46 Jahr alt, ist in Nieder-Thelemarken geboren, woselbst sein Vater Müller war; hiervon der Name Möllergutten, unter welchem er dort allgemein bekannt ist. Bereits als Kind zeigte er eine unwiderstehliche Neigung zum Violinspiele, und auf seiner einfachen selbstverfertigten Hardangervioline, ohne eine Note zu kennen oder einen Begriff von dem Notensystem zu haben, hat er es bis zu einer höchst merkwürdigen Fertigkeit in Behandlung des Instrumentes gebracht, während er zugleich unter einer gewissen Monomanie, einer Art Künstler-Wahnsinn zu leiden scheint. Er hat ein ächtes Künstlerleben geführt und ist immer herumgereist von Ort zu Ort. Im Jahre 1829 lernte Bull ihn zufällig kennen. Jetzt hat er ihn nach Christiania geführt, wo er am 16. Januar mit Bull's Unterstützung ein öffentliches Concert auf seiner Hardangervioline vor einem vollen Hause gab. „Morgenbladet" berichtet über dieses Concert Folgendes: „Selten wohl ist ein Musikus zum ersten Male unter so merkwürdigen und günstigen Verhältnissen aufgetreten. Der einfache Bauernspielmann, bis auf diesen Tag fast unbekannt ausserhalb seines eigenen Kreises, kündigt in Norwegens Hauptstadt ein Concert unter dem Beistande des ersten Künstlers Norwegens an, dessen Ruhm in drei Welttheilen erschallt, und dessen Lobsprüche es sind, die dem Bauernspielmann einen glänzenden Empfang bereiteten. Und wer ist denn dieser Thorgeir Audunssön? Wie schon gesagt, ein einfacher Bauernspielmann aus Thelemarken, hoch angesehen in seinem eigenen Dorfe und den angränzenden Orten, die die wunderbarsten Sagen zu erzählen wissen, von den Gaben, welche die „Huldre"*) auf seine Wiege gelegt hat und den Mächten, die er durch seine Töne zu beherrschen vermag. Und in der That, es sind grosse Gaben, die diesem Mann geschenkt worden sind. Er kennt keine Note; sein Spiel ist wild — die Wildheit der norwegischen Felsennatur in ihrer Grösse, ihrem Grausen und ihrem Frieden klingt durch seine Volkstänze und Volksmelodieen. Jeder, der Sinn für die ächt nordischen Melodieen, für ihren Reichthum, ihre Lust und ihren zurückgedrängten Schmerz hat, wird es fühlen und erfassen, dass Thorgeir Audunssön sie in ihrer ganzen nationalen Vollendung wiedergiebt. Sein Spiel — fast ununterbrochen in Doppeltönen — wird mit der Fertigkeit, Sicherheit und Reinheit eines Virtuosen ausgeführt; sein Bogen ist kraftvoll, bringt aber niemals einen rohen oder schreiendeu Ton hervor. Ein sehr präcises Sforzando, Crescendo und Decrescendo zeugen von der ausserordentlichen Auffassungsgabe dieses Mannes, und seine syncopirten Sätze erwecken Bewunderung. Und dieses Alles ist unmittelbares Genie; denn von den Kunstwörtern, die wir hier gebraucht haben, kennt er auch nicht ein einziges. Ausserordentlich merkwürdig ist dieses „Wild-Spiel", wie er seine Behandlung der vier Motive nennt, aus denen der norwegische Volkstanz, der „Hallingen", gewöhnlich besteht. Th. Audunssön löst jedes dieser Motive in seine Bestandtheile auf, so dass er wechselsweise einen einzelnen Satz von dem einen mit einem einzelnen Satze von dem andern Motive verbindet und zum Schluss die ganze Melodie hervorzwingt, aber stets sowohl mit neuen Harmonieverbindungen, als durch verschiedene anders nuancirte Bogenstriche variirt. Es ist diese reiche und meisterhaft ausgeführte Abwechselung, die seinem Spiele eine Art klassischen Gepräges aufdrückt, das die fremden Violinisten der ganzen Welt vergebens nachzuahmen versuchen würden. Er versteht es, durch seine Geige seinem inneren Leben, dem Leben der Natur, die ihn umgiebt, Ausdruck zu geben und Geltung zu verschaffen; was er bietet, sind „Lieder ohne Worte", die ihm und der norwegischen Natur gehören. Erfreulich war es, zu bemerken, wie die Begeisterung des Publikums immer mehr und mehr sich für diese Töne der Heimath während des Concerts im grossen Festlokale der Freimaurerloge steigerte. Zu dem Concert waren zwischen 15- und 1600 Billets verkauft und das überfüllte Haus spendete Th. Audunssön nach jeder Nummer einen grossen Applaus. Eine der Nummern musste dacapo gegeben werden, und zum Schlusse hervorgerufen, wiederholte „Möllergutten" noch eine Nummer unter vielfachem Bravoruf. Ole Bull, der diesen Abend die bescheidene Rolle eines Assistenten übernommen hatte, führte neben älteren Compositionen einige neue Fantasien über Volkstänze und Volksmelodieen vom Stifte Bergen aus, die sehr ansprachen. Der Jubel, mit dem man ihn begrüsste, wollte fast kein Ende nehmen; das Publikum war sich wohl bewusst, dass Th. Audunssön eben so arm an Glücksgütern, wie reich an musikalischem Genie sei, und dass Bull hier eine uneigennützige edle Handlung geübt hatte, die ihm zum Segen gereichen wird." *Nord. Tel.*

*) Die „Huldre" ist der Naturgeist; halb Undine, halb Sylphe, wohnt sie sowohl in allen Gewässern, als in den Felsenschluchten.

Nachrichten.

Berlin. Die Wiederholung der Oper: „das Diamantkreuz" von Salomon wurde, nachdem dieselbe längere Zeit durch viele Hindernisse nicht zur Aufführung gelangen konnte, am Sonntag bei gut besetztem Hause gegeben. Einzelne Abkürzungen hatten dem Werke hinsichtlich der Dauer der Vorstellung zum Vortheil gereicht, vermehrten aber die Unklarheit des Sujets. Die Aufnahme war eine dem werthvollen Werke würdige; vielen Nummern wurde lebhafter Beifall zu Theil, und wird diese Oper jedenfalls sich auf unserm Repertoir erhalten. Namentlich ist der 2te und 3te Act reich an interessanten Soli's und Ensemblestücken. Frl. Tuczek und Hr. Kraus verdienen vollständig die Anerkennung, die ihnen für ihre vortrefflichen Leistungen zu Theil wurde.

— In einer Privat-Matinée hatten wir Gelegenheit, den Enkel des berühmten Violoncellisten Bernh. Romberg, Hildebrandt, zu hören. Neben einer bedeutenden Fertigkeit verbindet der junge Künstler einen schönen Ton, talentvolle Auffassung und verspricht ein würdiger Nachfolger seines Grossvaters auf diesem schwierigen Instrumente zu werden.

Stettin. Es ist nun gewiss, dass der Bau unsers neuen Theaters vollendet wird, nachdem die Ausgabe von kleinen Actien von der Regierung genehmigt worden; wir haben also jetzt bald die Hoffnung, einen schönen Kunsttempel zu erhalten. Die Hrn. Springer und Hein werden die Direction des neuen Theaters übernehmen, und nun gebe Gott uns bald mit Dänemark Frieden, damit sich unser gedrückter Handelsstand wieder hebt, denn mit dem besten Willen und dem schönsten Hause würde es nicht möglich sein, unter den gegenwärtigen Verhältnissen hier ein gutes Personal zu fesseln.

Hamburg. Am 27. v. M. wurde in der St. Petri-Kirche ein geistliches Concert gegeben, F. v. Roda's grosse geistliche Cantate: „Theomela", Text von K. G. Prätzel. Der Componist dirigirte sein Werk selbst, die besten mitwirkenden Kräfte hatten sich vereinigt. Der Chor war ungefähr 180 Personen stark. Die Solopartbieen sangen die Damen Michalesi die ältere, die bekannte vortreffliche Altistin des hiesigen Stadttheaters sang namentlich die Preghiera des ersten Theils ausgezeichnet schön. Hr. Schüttky hatte die Basssoli und der Musikdirector des Halberstädter Doms Hr. Wolff, ein ausgezeichneter Tenor, die Tenorparthie übernommen. Die Kirche selbst ist zu solchen Ausführungen nicht gut geeignet und war dies dem Totaleindruck des Werkes nachtheilig. Das Werk selbst sprach sehr an, und ist namentlich der instrumentale Theil mit grossem Geschick behandelt.

— Frl. Wagner ist auf's Neue für Gastvorstellungen gewonnen; die erste Rolle war Fidelio. Die Künstlerin erwirbt sich vielen Beifall. Hr. Lindemann aus Dresden trat als Sarastro in der „Zauberflöte" auf; ein hoffnungsvoller Sänger mit einer guten Baritonstimme, der aber die Tiefe abgeht.

Leipzig. Die zweite Gast-Vorstellung der Fr. Köster war das Mairöschen im „Thal von Andorra" von Halévy. Acht Tage vorher war dieselbe Oper mit Frl. Würst in dieser Rolle gegeben worden und erfreute sich eines sehr lebhaften Beifalls. Die Oper gefällt durchaus bei uns und bleibt Repertoir-Oper. Fr. Köster giebt uns in dieser Rolle eine ganz neue Schöpfung und zeichnet den Charakter der Rose mit einer vollendeten Meisterschaft. Das Haus war zum Brechen voll und jede Nummer begleitete ein stürmischer Beifall. Die nächste Rolle wird die Donna Anna im „Don Juan" sein.

— In der Keslin'schen Buchhandlung ist erschienen: „Die Tonkünstler des neunzehnten Jahrhunderts", ein kalendrisches Handbuch zur Kunstgeschichte, von C. F. Becker.

— Bei Kistner erscheint eine neue Folge der Bilder des Orients von Marschner, gewiss eben so vortrefflich wie die erste Folge dieser Compositionen, die zu dem Vorzüglichsten gehören, was der berühmte Componist geliefert.

Dresden, 11. Juni. Gestern wurde zum ersten Mal Cimarosa's „heimliche Ehe" in deutscher Sprache auf hiesiger Hofbühne gegeben. Von der italienischen Oper war es 1792 zum ersten Mal, 1824 zum letzten Mal gegeben worden. Nach dem ersten und zweiten Act des Stücks, welches mit grossem Beifall aufgenommen wurde, wurden Alle gerufen und erschienen.

Coburg. Unser Theater ist vorläufig geschlossen. Nachdem die Gesellschaft hierher wieder zurückgekehrt, haben 18 Vorstellungen stattgefunden. Die Wiedereröffnung ist wohl sehr zweifelhaft.

Schwerin. Unser Intendant hat sehr gut speculirt, indem er den Sänger Wachtel aus Hamburg für unsere Bühne gewonnen. Wenn er uns nur lange verbleiben wird, denn da man hier vorangegangen ist, werden die grossen Bühnen bald ihre Netze nach ihm auswerfen, und welcher Sänger wäre nicht mit einem grossen Gehalt und der Aussicht, der Held einer grossen Bühne zu werden, zu gewinnen?

Baireuth. Dir. Bömly hat uns mit seiner Gesellschaft wieder verlassen, und mit aufrichtigem Bedauern sahen wir diesmal die Hallen des Opernhauses sich schliessen. Wir haben volle Ursache, Hrn. Bömly für sein diesjähriges Streben volle Anerkennung zu zollen, sein Repertoir bestand fast aus lauter Novitäten, worunter vorzüglich die Opern: Martha, Puritaner, Prinz Eugen. Von hier ist Hr. Bömly nach Hof und bezieht im Laufe des Monats Juni wieder das Bad Kissingen.

Paris. „Der Prophet" wurde in der vergangenen Woche wieder zweimal gegeben. Niemals wohl hat ein Werk vom ersten Tage seines Erscheinens an mit so viel äusserer Ungunst der Theaterverhältnisse, als da sind: die Wahlagitation, das Wiedererwachen der Cholera, zu kämpfen gehabt, als dieses. Es hat jedoch über alles Ungemach, von dem ein kleiner Theil schon genügt hätte, um ein weniger geniales Werk untergehen zu lassen, glänzend gesiegt. Besonders in der letzten Woche hat es seinen überwindenden Einfluss gegenüber einem Sturm von Befürchtungen und Gewittern am politischen Horizont ausgeübt. Den ausführenden Künstlern gebührt das höchste Lob, dass auch sie sich nicht durch die äussern Umstände von ihrer erhabenen Aufgabe ablenken liessen. Mad. Viardot wird immer bewundernswürdiger in Spiel und Gesang. Roger, der von seiner Indisposition geheilt ist, erfreut sich wieder der vollsten Kraft. Mad. Castellan behauptet stets die Höhe der gediegenen Auffassung ihrer Rolle. Der Beifall des Publikums bleibt hinter den Fortschritten der Darsteller auch nicht zurück; die vortrefflichen Leistungen werden mit einem Enthusiasmus aufgenommen, wie es die seltene Vollendung besonders in den Chören und Ensembles, im vollsten Maasse verdient.

— Mad. Catalani befindet sich in diesem Augenblicke hier. Seit geraumer Zeit hat sie Paris nicht mehr in seinen Mauern gehabt. Die berühmte Sängerin hat so eben ihr 70stes Jahr erreicht. Nach neuesten Nachrichten ist sie an der Cholera gestorben.

— Die Directoren verschiedener Pariser Theater (mit Ausnahme der von der Regierung subventionirten) haben sich in der vergangenen Woche mehrmals darüber berathen, wie sie bei den ungünstigen Verhältnissen dem gänzlichen Ruin ihrer Unternehmungen entgegen steuern könnten. Am Montag empfing sie der Minister des Innern, Hr. Dufour, und versprach ihnen seine Verwendung bei der Nationalversammlung.

— Ein Schiff, welches 100 Arbeiter nach Californien befördert, ist von Havre abgesegelt. Unter der Zahl der Passagiere befinden sich eine ansehnliche Menge von Musikern, und zwar: 10 Choristen, 3 Trompeter, 1 Flötist, 2 Violinisten, 2 Cellisten,

1 Klarinettist und 1 Posaunist. Es wird nächstens ein zweiter Transport nachfolgen, in dem die edle Musica nicht weniger stark repräsentirt sein dürfte.

Brüssel. Mlle. Lavoye hat ihre Darstellungen auf dem Theater St. Hubert begonnen. Sie sang zweimal die Sirene und hatte jedesmal den entschiedensten Beifall. Ihr nächstes Auftreten wird in Halévy's „Musketiere der Königin" statthaben.

Gent. Am Sonntag den 5. August wird der grosse von der Gesellschaft der „Melomanen" veranstaltete Wettkampf der belgischen Männergesangsvereine stattfinden. Für fremde Vereine ist eine besondere Concurrenz eingerichtet. Die Preise werden bestehen: 1) in einer grossen goldenen Medaille und einer Geldsumme von 400 Frcs. und 2) in einer kleinen goldenen Medaille. Auch drei deutsche Liedertafeln, worunter die „Concordia" aus Bonn, haben sich zu dem Feste bereits einschreiben lassen. Von Belgischen Gesellschaften haben sich bis jetzt 7 angemeldet, unter diesen die „Philomele" von Louvain und die „Sociéti musicale" von Bossy.

Nimes. „Das Thal von Andorra" wird hier mit entschiedenem Erfolge aufgeführt. Bettini erringt sich darin die grössten Auszeichnungen von Seiten des dankbaren Publikums.

Stockholm. „Königin Christine" heisst eine italienische Oper, die, mit schwedischem Sujet, hier zur Aufführung gekommen und mit grossem Beifall aufgenommen ist. Libretto, so wie Musik, sind von Mitgliedern der Stockholmer italienischen Oper. Jenes von Cssanova, diese von Faroni. Der Text ist der Königin Wittwe, die Musik dem König gewidmet.

— Die Signale berichten von einer neuen schwedischen Sängerin. Wieder flattert eine schwedische Nachtigall in die Welt hinaus. Frl. Léocadie Bergnéhr, Schwedin von Geburt, bei dem Kgl. Theater in Kopenhagen engagirt, hält sich für den Augenblick in Stockholm auf, und beabsichtigt dann eine Studienreise nach London und Paris zu unternehmen. Ein Stockholmer Gesanglehrer hatte ihr vor 5 Jahren das Zeugniss gegeben, dass sie weder Stimme noch Talent habe, und man liess sie deshalb ziehen. Jetzt ist sie zurückgekehrt und hat durch ihr Auftreten das Urtheil jenes Herrn auf das Vollständigste Lügen gestraft. Sie hat eine Stimme von seltener Kraft und grossem Umfang, und verbindet hiermit sowohl eine grosse Biegsamkeit als auch ein bedeutendes dramatisches Talent. Auch in ihrer äussern Erscheinung macht sie einen entschieden angenehmen Eindruck, und das Stockholmer Publicum hat sie bei ihrem ersten Auftreten glänzend empfangen. Sie wurde viele Male hervorgerufen, und — eine Seltenheit! — besonders das Orchester wurde nicht müde zu applaudiren, selbst Bouquets flogen ihr von dorther entgegen. — In kurzer Zeit verlässt sie Stockholm, hoffen wir, dass sie vielleicht auch Deutschland mit ihrem Talente erfreut.

Berichtigung.

In der vorigen Zeitung ist in den Recensionen zu lesen: „Lapidarstich" statt strich, „fünfbeeiges *Des*" statt fünfbeiniges, „rechte Partie" statt Parthei. *Fl. G.*

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

A. Pianofortemusik.

*Bach, J. S., Chaconne mit Variationen f. d. Violine allein m. hinzugefügter Begl. des Pfte. von F. Mendelssohn-Bartholdy. — *Bergt, A., Capriccio p. le Pfte. à 4 ms. Op. 6. — Beyer, F., Martha. Bouquet de Mélodies. — Böhner, J. L., Der Sieg bei Eckernförde in Holstein. Deutscher Marsch. — Bohlmann, H., Fleur des Pois, Quadrille. — *Dettmann, V., Meerlust, Fantasie. — *Dont, J., Introd. et Rondeau brill. p. le Viol. av. Pfte. Op. 34. — *Eichberg, J., Feuilles d'Album. Collection de morceaux de Salon mélodieux et caract. p. le Violon av. Pfte. Op. 14. — Enke, H., Rhapsodie. Op. 4. — *Derselbe*, Fantaisie sur l'Opéra: Prince Eugen. Op. 5. — Fuhrbach, P., Commers-Walzer. Op. 77. — Flore théâtrale, Nouv. Collect. de Fant. élég. ou Potp. brill. sur des thèmes d'Opéras modernes et favoris. Cah. 101-106. — Flotow, Potp. aus Martha f. d. Pfte. zu 4 u. 2 Händen. — Goria, A., Nadiedja, Esperance, Mazurka originale p. le Pfte. à 4 ms. Op. 18. — Hopfe, A., Auf Wiedersehn! Geschwindmarsch arr. — *Hünten, F., gr. Duo p. le Pfte. à 4 mains. Op. 164. — *Derselbe*, Sérénade p. le Pfte. à 4 ms. — *Joachim, J., Andantino u. Allegro scherzoso f. d. Violine m. Pfte. Op. 1. — Jüllig, F., Steyrische Ländler f. d. Pfte. zu 4 Händen. — Küffner, J., 73e Potp. p. Pfte. et Flûte ou Violon sur d'Opéra: Haydée. Op. 329. — Liszt, F., 3 Etudes de Concert. No. 1. — *Derselbe*, Transcriptionen. No. 4. — Marcailhou, G., Valse du Ballet: la Vivandière. — Marmontel, Polka des villageoises du Ballet: la Vivandière. — *Matthaei, E., 4 Romances sans paroles. — Mendelssohn-Bartholdy, F., Athalia, f. d. Pfte. zu 4 u. 2 Händen. Op. 74. — *Molique, B., 6me Concerto p. le Violon av. Pfte. Op. 30. — *Derselbe*, Erinnerung an Steyermark. Fantasie über steyerische Lieder f. Violine mit Pfte. Op. 31. — Neumann, B., Mazurek. — *Derselbe*, Souvenir de Berlin, Polka. — Opernfreund, der junge, Ausgewählte Melodieen aus den beliebtesten und neuesten Opern f. d. Violine od. Flöte m. Pfte. übertragen v. verschiedenen Meistern. No. 29-31. — *Reissiger, C. G., Grand Trio (18e) p. Pfte., Violon et Vcelle. Op. 188. — *Ritter, A. G., Capriccio. Op. 17. — Roda, F. v., Grosse Sonate f. d. Pfte. zu 4 Händ. Op. 9. — **Derselbe*, Rondo f. d. Pfte. zu 4 Händ. Op. 10. — Schröder, F., 4 Mazurkas. Op. 8. — Schubert, C., Paris la nuit. Quadr. brill. sur des motifs d'A. Artus. — Schubert, F., Lieder übertr. v. C. G. Lickl. No. 1-5. — Schulthess, W., Grande Valse de Concert. Op. 6. — Schumann, R., das Paradies und die Peri. Op. 52. — *Derselbe*, Bilder aus Osten. 6 Impromptus f. d. Pfte. zu 4 Händ. Op. 66. cpl. u. H. 1-2. — Stransky, J., Fleurs des Opéras. 6 Mélodies p. le Vcelle. et Pfte. concert. et fac. arr. Op. 22. No. 4. — Strauss, J., des Wanderers Lebewohl. Walzer f. Violine u. Pfte., Pfte. zu 4 u. 2 Händ. Op. 237. — Waldmüller, F., les Gloires de l'Opéra. 12 Morceaux fac. sur des airs des Opéras les plus fav. Op. 59. No. 1-6. — Wallerstein, A., Volksklänge. Op. 40-42. No. 1-3. — Wély, L., le Pavillon du roi. 3 Polkas fav. No. 1-3.

*Hesse, A., Präludium u. Fuge f. d. Orgel. Neue Ausg.

B. Gesangmusik.

Concone, J., la nuit des voeux. Duo pour 2 Soprani. — *Hirsch, Dr. W., 2 Lieder. — *Hölzel, G., 2 Lieder f. Bar. Op. 29. — **Derselbe*, Deutsches Matrosenlied. Op. 36. — **Der-*

selbe, Die Thräne. Op. 37. — **Derselbe*, Der Lauf der Welt f. Sopran od. Tenor. Op. 38. — **Derselbe*, Das Mädchen am Bach f. Sopran od. Tenor, f. Alt od. Bar. Op. 42. — **Derselbe*, Trinklied. Op. 45. — *Kiel, A., 4 Gedichte. Op. 24. — Kreutzer, C., Arien aus d. Oper: das Nachtlager in Granada m. Guit. v. E. Geiringer. No. 2. 3. — Kücken, F., Lied f. Alt od. Bass, f. Sopran od. Tenor. Op. 47. No. 2. — *Derselbe*, Ernste Gesänge. 2 Marienlieder f. Alt od. Bass u. weiblichen Chor m. Pfte. oder Orgel. Op. 50. — *Lewinsky, J., die Schule der Geläufigkeit. Singübungen zur Entwicklung aller in genannter Stimme liegenden technischen Fähigkeiten. H. 1. — Marschner, H., Bilder des Orients. Op. 140. H. 3. 4. der Bilder des Orients. (Neue Folge von Op. 90.) — *Derselbe*, Der Gefangene. Op. 141. — Masini, F., Envoyez-moi l'un des vos anges! Romance. — Reinecke, C., 4 Lieder f. 2 Soprane. Op. 12. — Rietz, J., Altdeutscher Schlachtgesang f. einstimm. Männerchor u. Orchester. Partitur. Op. 12. — *Suppé, F. v., Lieder-Cyclus. Op. 40. — *Derselbe*, Ringerl und Röserl.

C. Instrumentalmusik.

Bach, J. S., Chaconne. Dont, J., Op. 34. Eichberg, J., Op. 14. s. Pfte.-Musik. — Joachim, J., Andantino u. Allegro scherzoso f. d. Violine m. Orch. Op. 1. — *Mendelssohn-Bartholdy, F., Ouverture zu Athalia f. Orch. Part. — Meertz, J. K., Opern-Revue. Ausgewählte Melodien f. d. Guit. übertrag. Op. 8. No. 16-19. — Molique, B., Op. 30. 31., s. Pfte.-Musik. — Onslow, G., 29e Quintetto p. 2 Violons, Alto et 2 Vclles. Op. 73. — *Derselbe*, 30e Quint. p. 2 Violons, Alto et 2 Vclles. Op. 74. — *Derselbe*, 31e Quint. p. 2 Violons, Alto et 2 Vclles. Op. 75. — Opernfreund, der junge, siehe Pfte.-Musik. — Strauss, J., Des Wanderers Lebewohl. Walzer f. d. Orchester. Op. 237.

Neue Musikalien

im Verlage von

Breitkopf & Härtel in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Bach's, Joh. Seb., Chaconne mit Variationen für die Violine allein mit Begleitung des Pftc. von F. Mendelssohn-Bartholdy	—	25
Flotow, Potpourri über Themen der Oper: „Martha", für das Pfte. zu 2 Händ.	—	20
— —, Potpourri über Themen derselben Oper, für Pfte. zu 4 Händen	1	—
Hesse, Ad., Präludium und Fuge für Orgel. No. 7 der Orgelstücke. Neue Ausgabe	—	7½
Lumbye's Tänze für das Pianoforte zu 2 Händen.		
No. 51. Flora-Polka	—	5
- 52. Vigorosa-Walzer	—	15
— —, Dieselben für das Pfte. zu 4 Händen.		
No. 51. Flora-Polka	—	7½
- 52. Vigorosa-Walzer	—	20
Mendelssohn-Bartholdy, F., Musik zu Athalia von Racine. Op. 74. No. 2 der nachgelassenen Werke. Für das Pfte. zu 4 Händen ohne Worte arrangirt	3	20
— —, Dasselbe f. Pfte. zu 2 Händen ohne Worte arrang.	2	10
— —, Ouverture daraus in Partitur	2	—

	Thlr.	Ngr.
Reinecke, C., 4 Lieder f. 2 Soprane mit Begl. des Pfte. Op. 12. No. 1. Winter: Die Erde steht verschwiegen. No. 2. Trennung: Wenn zwei von einander scheiden. No. 3. Im Wald: Im Wald, im Wald ist Lust und Fried'. No. 4. Das Veilchen: Wie der Himmel klar und blau	—	17½
Rietz, Jul., Altdeutscher Schlachtgesang für einstimmigen Männerchor und Orchester. Op. 12. Partitur	1	10
Ritter, A. G., Capriccio für das Pfte. Op. 17.	—	20
Schumann, Rob., Das Paradies und die Peri. Klavier-Auszug zu 2 Händen ohne Worte	3	—

NEUE MUSIKALIEN

im Verlage

von **C. F. Peters, Bureau de Musique**, in Leipzig.

Durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen.

	Thlr.	Ngr.
Bergt, Ad., Capriccio pour le Piano à 4 mains. Op. 6.	1	5
Eichberg, Jul., Feuilles d'Album. Collection de morceaux de salon mélodieux et caractéristiques p. le Violon avec accomp. de Piano. Op. 14.	1	—
Enke, H., Rhapsodie p. le Piano. Op. 4.	—	15
— —, Fantaisie sur l'Opéra Prince Eugen de G. Schmidt, p. le Piano. Op. 5.	—	16
Hünten, Fr., Grand Duo p. le Piano à 4 ms. Op. 164.	1	20
— —, Sérénade p. le Piano à 4 mains, dediée à la Jeunesse.	—	15
Reissiger, C. G., Grand Trio — 18me — pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 188.	2	15

So eben ist in meinem Verlage erschienen:

Spohr, L., 4tes Doppel-Quartett

für 4 Viol., 2 Bratschen und 2 Vclles.

Op. 136. 3½ Thlr.

Cassel, den 1. Juni 1849.

C. Luckhardt's Musikhandlung.

Es soll ein gesundes

Italienisches Violoncelle

von **Joseph Guarnerio**,

welches von den ersten Cellisten Dresdens als echt befunden ist, für den Preis von **600 Thlrn.** verkauft werden. Das Nähere ist auf portofreie Anfragen bei dem Ministerial-Secretair Weigel, Dresden, Antonstadt, Antonstrasse No. 19, zu erfahren.

Sämmtlich zu beziehen durch **Bote & Bock** in Berlin, Breslau u. Stettin. — Die mit * bezeichneten Werke werden besprochen.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock**, Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8. Stettin, Schulzenstr. No. 340.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 26. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 27. Juni 1849.

Zu beziehen durch:
WIEN. Pietro Mechetti qm Carlo.
PARIS. Brandus et Comp., 87. Rue Richelieu.
LONDON. Cramer, Beale et Comp., 201. Regent Street.
St. PETERSBURG. A. Büttner.
STOCKHOLM. Hirsch.

NEW-YORK. Scharfenberg et Louis.
MADRID. Union artistico-musicae.
ROM. Merle.
AMSTERDAM. Theune et Comp.
MAYLAND. J. Ricordi.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock
im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerst. 8, Stettin, Schulzenst. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Italienische Musik und italienische Sänger. — Berlin (Musikalische Revue). — Correspondenz (Sondershausen; Paris, Meyerbeer's Prophet). — Nachrichten. — Nekrolog. — Berichtigung.

Italienische Musik und italienische Sänger.

Von *Ad. Itzenplitz.*

Italien ist das Land der Musik.

Wer von allen Söhnen des Nordens, denen die gütigen Götter das Glück bescheerten, in dem Garten Europa's zu lustwandeln, hätte nicht den Weg dahin angetreten in der Ueberzeugung von der vollständigsten und ausgedehntesten Wirklichkeit dieses Satzes, wer von ihnen hätte nicht in den lauen und mondhellen Nächten gelauscht auf die weichen Töne der Serenaden, Barcarolen und Volksgesänge, und wer hätte sich nicht nach langem und vergeblichem Warten bitterlich enttäuscht gefunden und in seinem Missmuthe obigen Satz für eine blosse Tradition erklärt, begründet in der grossen Vergangenheit dieses Volkes und gedankenlos herübergetragen auf unsre Tage und auf die entarteten Enkel der grossen Vorfahren, die von ihnen nichts geerbt als den blossen Namen?

Und wenn der Enttäuschte sich nun nach einer andern Seite wendete, um das, was er auf der Strasse und im Volke nicht mehr antraf, unter Musikern von Fach, unter gebildeten Dilettanten und in Familienkreisen aufzusuchen, wird er hier glücklicher gewesen sein, als in seinem Unternehmen? — Ich fürchte, nicht viel. — Oeffentliche Concerte, wie sie in Deutschland zum Beispiel von den Symphonie-Soiréen herab bis auf die Walzer-, Marsch- und Potpourri-Concerte an Vergnügungsörtern so häufig gegeben und so fleissig besucht werden, sind in Italien selten und wenig beliebt; kaum dass der Ruf irgend eines berühmten Virtuosen oder Sängers mittelmässig die Räume des Saales zu füllen vermag. Ebenso wird in Familien, im Vergleiche mit Deutschland, sehr wenig Musik getrieben. Und so bleibt denn von Allem nur die Kirche und die Oper übrig.

Die geistliche Musik, die an den grössern Festtagen in den Hauptkirchen aufgeführt wird, zieht, im Vereine mit den glänzenden Processionen und andern Ceremonieen, eine grosse Menge Zuhörer an und beschäftigt vorübergehend die Liebhaber. Musik- und Gesangsstücke sind, mit Ausnahme der in der heiligen Woche in St. Peter, in der sixtinischen und paulinischen Capelle gesungenen, fast immer moderne Compositionen, unter denen man selten eine hört, die nicht in dem allerleichtesten Opernstyle geschrieben oder aus Opern entnommen wäre, oder — sind es Orgel- oder Orchestersätze — nicht vollkommen und ohne Abänderung als Tanzmusik dienen könnte.

Die Oper ist dem Italiener seine musikalische Welt, in ihr befindet er sich in seinem Elemente. Man täusche sich nicht über die scheinbare Gleichgültigkeit und Zerstreuung, die manchmal während der Aufführung in den Logen herrscht; die Besitzer derselben bringen dort alle ihre Abende zu und hören also jede der drei oder vier Opern, die während einer Stagione nur gegeben werden, so ziemlich einen ganzen Monat hintereinander. Betritt aber irgend ein beliebter Sänger die Bühne, oder naht sich die Aufführung irgend einer Lieblingsscene, so verstummt augenblicklich jede Conversation, und an ihre Stelle tritt eine tiefe Stille, der dann gewöhnlich ein Beifallssturm folgt, welcher einen Jeden von der Theilnahme des Publikums an der Darstellung überzeugen muss.

Wer nun aber nicht alle Tage in die Oper gehen will oder kann, oder nicht alle Tage dieselbe Musik hören mag; wer nun ausser der Mode-Musik des Tages auch die classischen Werke älterer Meister und anderer Nationen zu hören wünscht; wer nun verlangt, dass ein Volk die Heroen

seiner Vergangenheit durch die Erinnerung an ihre unsterblichen Werke, d. h. durch die Aufführung derselben, ehre; oder wen die wenigen Tage in der Charwoche nicht entschädigen können für die Entbehrung während des ganzen übrigen Jahres; wer nun ferner verlangt, dass ein Volk musikalisch so durchbildet sei, dass es selbstthätig sich mit der Kunst beschäftige und so den veredelnden Einfluss derselben erfahre auf sich und seine Bildung, wie dies in Deutschland in so hohem Grade geschieht durch die Musikvereine und die von ihnen veranstalteten grossen und kleinen Musikfeste? — So höre ich fragen, und selbst die parteiischste Vorliebe für Italiener und Italienisches muss vorläufig die Antwort darauf schuldig bleiben. Denn das Nichtvorhandensein aller dieser ein musikalisches Leben bei einem Volke beurkundenden Erscheinungen kann für den erfahrenen und vorurtheilsfreien Beurtheiler zwar eine Erklärung finden in dem socialen Zustande, dem Charakter, der Lebensweise und den Sitten der Nation, nicht wohl aber eine Entschuldigung.

Und doch ist dieses Volk ein musikalisches! — In alle Welttheile sendet es seine Musik und seine Sänger, und beide, Musik und Sänger, entzücken alle Welt trotz ihrer Mängel und Schwächen, trotz der Verketzerung, die sie erfahren von gelehrten Contrapunctisten, von kalt und mathematisch berechnenden Philosophen und Pedanten, die in der Kunst und ihrer Beurtheilung nur den einen Factor kennen, den berechnenden Verstand, nichts aber wissen von dem andern, dem Hauptfactor, dem Gefühle, das zu leiten und zu ordnen doch die einzige Thätigkeit des Verstandes sein soll; die sie ferner zu erdulden haben von dem Haufen der Nachbeter dieser Philosophen, von denen die meisten mit geheimem Wohlbehagen und, sind sie nicht gar zu verbildet, sogar mit innerem Entzücken den hinreissenden Melodieen eines Rossini, Bellini und — ich trotze dem Bannstrahle deutscher Kunst-Päpste — eines Donizetti und Verdi horchen.

Und diese Musik ist nicht das künstlich herangezogene Product einzelner Geister, verdankt ihre Entstehung nicht dem mühsamen Durchwühlen der Schätze, welche die grossen und kleinen Meister aller Nationen und aller Zeiten uns hinterlassen haben, sondern hat ihre Wurzel in dem Denken und Fühlen des ganzen Volkes, in der Art zu empfinden, die ihm die ursprüngliche Natur und die Ueberlieferung der Väter, nicht aber das Erlernen und Sichzueigenmachen der Art und Weise hundert Andrer, gelehrt hat; diese Musik ist einheimische Pflanze des Landes, dem Boden desselben entsprossen, aus ihm fast ausschliesslich zieht sie ihre Nahrung und nur in ihm allein gedeiht sie so recht lebensfrisch und lebenskräftig: der Italiener singt in Italien anders als in der Fremde; er fühlt sich dort an seinem Platze, er weiss, dass Diejenigen, für die er singt, gleich mit ihm fühlen, urtheilen und ihn deshalb auf halbem Wege schon verstehen; er hat seine Leistungen nicht erst einem Geschmacke anzupassen, dessen Regeln nicht mit denen des eignen übereinstimmen, und in seiner Unbefangenheit und Ungezwungenheit, die ihm diese Umstände nicht rauben, giebt er, wenn auch nicht immer das Vorzügliche, doch gewöhnlich das Richtigere, aber nie eine ängstlich abgemessene, gezwungene Darstellung. Dasselbe gilt von dem Componisten.

Welche Fähigkeiten setzen nun den heutigen Italiener in den Stand, eine Musik zu liefern, die trotz ihres unendlichen Abstandes von der der älteren italienischen Meister, trotz ihrer einzelnen Lüderlichkeiten, Affectirtheiten und Flachheiten, doch noch immer schön genannt werden muss, und die trotz dieser grossen Mängel noch immer in mancher Hinsicht so bedeutende Vorzüge hat vor der Musik der Deutschen und Franzosen im Allgemeinen? Welche Ursachen wirken dabei, dem Volke diese Fähigkeiten zu geben?

Die Italiener, sagen wir, sind ein durch lange Knechtschaft herabgekommenes, verweichlichtes, demoralisirtes Volk, und die Erzeugnisse ihres Geistes tragen den Stempel dieser Demoralisation. — Zugegeben. — Aber auch das Land Italien ist an vielen Stellen unbebaut, verwüstet und vernachlässigt, und doch zieht der Zauber seiner Schönheit noch jetzt Schaaren aller Völker zu ihm hin, wie früher ganze Völker Jahrhunderte lang sich um den Besitz dieses Kleinods stritten; und doch heisst dieses Land, das nur noch den Schatten seiner frühern Pracht besitzt, noch jetzt der Garten Europa's. Und wer diesen Garten gesehen, wer diese feine, sanfte Luft eingeathmet, wer die Farbenpracht und die harmonischen Tinten bewundert hat, mit der diese Luft Berge und Seen, Bäume und Städte und alle Gegenstände nah und fern herrlich und lieblich bemalt, wem dieser immer klare und azurblaue Himmel geleuchtet hat — wird der leugnen können, dass der Ruf von diesen Schönheiten log und dass diese Schönheiten in der Wirklichkeit nicht mehr existiren? Er wird es nicht können und nicht mögen, er müsste denn die verknöcherte Seele und die moralische Blindheit eines Nikolai besitzen. Jahrtausende sind über dieses Land dahingegangen, Geschlechter auf Geschlechter haben es bewohnt, ausgesogen, bebaut, verwüstet und wieder bebaut und vernachlässigt, und immer noch steht es da in Schönheit und Pracht.

Wenn aber die Natur, wie früher, noch jetzt ihre Gaben verschwenderisch ausstreut über ihr Lieblingsland, über dieses *„pezzo di paradiso dal cielo caduto“* und über Alles, was darin sich befindet, wird sie mit dem Menschen darin allein weniger liebreich verfahren? — Die Natur ist gleichmässig und harmonisch in ihren Schöpfungen, und der italienische Mensch ist ausgestattet mit demselben Reichthume an Schönheit — innerer und äusserer — als das Land, das er bewohnt. Er besitzt noch alle jene grossen Anlagen, die, zu Eigenschaften herangebildet, seine Voreltern zweimal zu Herren des Erdkreises machten, und fast alle Schwächen und Laster, die man ihm vorzugsweise und mit Recht zum Vorwurfe macht, haben ihre ursprüngliche Wurzel in eben diesen Anlagen, die, wenn sie durch Knechtschaft unterdrückt und in falsche Bahnen geleitet werden, in eben so viele und eben so entwürdigende Laster ausarten, als sie bei glücklicher Entwickelung zu grossen und rühmlichen Tugenden geworden wären.

Und hiermit, um zu unserm Gegenstande zurückzukehren, eröffnet sich uns eine zweite Ansicht desselben. Während ich mich bis jetzt rein an die eine Seite der Sache gehalten habe, an die glücklichen Anlagen, die die Natur als Pathengeschenk in die Wiege ihres Lieblings legte, komme ich jetzt auf den zweiten Punkt, nämlich auf die Betrachtung des Gebrauchs, den dieser Liebling von seinem Geschenke macht, denn glückliche Anlagen, auch die glänzendsten, machen noch keinen Meister. Ist nun vorher jede Betrachtung zu Gunsten des Italieners ausgefallen, so wendet sich bei dieser zweiten Ansicht Alles gegen ihn.

Des menschlichen Geistes Bestimmung ist nicht, in dem ihm von der Natur geschaffenen Zustande zu bleiben, sondern die Fähigkeit seiner Ausbildung legt uns die Verpflichtung auf, ihn auszubilden, zu vervollkommnen und zu veredeln durch Kenntnisse, Wissenschaften und Erfahrungen.

Leider geht aber dieser Zweck verloren bei dem modernen Italiener, und so tragen denn die Erzeugnisse seines Geistes das Gepräge der Einseitigkeit, d. h. das Naturschöne ist vorherrschend in denselben, das Uebrige mehr oder minder zurückstehend gegen Ersteres und oft in gar keinem Verhältnisse zu ihm. Daher so oft der geniale Schwung, die Leichtigkeit und Natürlichkeit des Melodieenflusses, das Ansprechende dieser Melodieen (denn sie sind ja auf natürlichem und deshalb für Alle gleich richtigem Wege, und nicht durch Nachdenken und Combination entstanden); daher so oft der glückliche Griff, mit welchem der Componist aus der Tiefe der Gefühlswelt den richtigen

Ausdruck hervorholt für die Situation, die er durch Töne darstellen will; — daher aber auch, so oft ihn das Glück verlässt, das Conventionelle, Gezierte, Coquettirende und Gewöhnliche, das dem Zuhörer urplötzlich entgegentritt, wo er noch eben den richtig gefundenen und wiedergegebenen Ausdruck reiner und wahrer Natur bewunderte.

Es ist einleuchtend, dass unter diesen Umständen das Gelingen oder Misslingen eines Kunstwerks vom Zufalle, von der augenblicklichen Stimmung und von einer Menge von Einflüssen abhängig wird, welche zu vermeiden oft unmöglich ist, die aber unwirksam vorübergehen an der durch Regel und Ausbildung geordneten erhöhten und erweiterten Thätigkeit des wahren Künstlers. Welche Verschiedenheit des Werthes existirt nicht unter den einzelnen Werken der meisten italienischen Componisten, während in denen der Deutschen eine auffallende Gleichmässigkeit herrscht und zwar gewöhnlich in der Steigerung vom Guten zum Besseren, so dass man aus ihnen sogleich ein geordnetes, ernstes, manchmal auch mühsames Studium und Streben erkennt.

Bei keinem Künstler wirkte wohl je während der Arbeit eine solche Gleichmässigkeit und Harmonie aller natürlichen und erworbenen Hülfsmittel, aller Kräfte des Gemüths und des Verstandes, als bei unserem unsterblichen Mozart, dessen Werke durch und durch eine solche Natürlichkeit in sich tragen, dass es uns erscheint, als ob Dies oder Jenes gar nicht anders gegeben werden könnte, und in denen doch diese Natur wieder so durchgängig und so bis in die unscheinbarsten Züge bemerkbar ist, dass es sogleich in die Augen fällt, dass hier neben der hohen natürlichen Begabung auch zugleich das Gebieten über den ganzen Umkreis der Beobachtung, Erfahrung und des Wissens gewaltet hat.

Es ist ein Glück für den Menschen und ein grosser Vortheil, den der Italiener vor uns übercivilisirten Völkern voraus hat, dass die Natur weniger auf Abwege führt, als eine nicht ganz und durchaus richtig verstandene Bildung, welche letztere so leicht in Verbildung und Unnatur ausartet, und der Bewohner unserer nördlichen Staaten, mit ihren complicirten gesellschaftlichen Zuständen, mit ihrer Uebercultur und der daraus hervorgehenden Uebersättigung, den Tausenden von Bedürfnissen und Pretensionen, kommt oft in den Fall, das einfachere, der Natur und mithin dem Glücke näherstehende Leben des Südländers zu beneiden und sich an seine Stelle zu wünschen. Zwar würden wir dann vielleicht ärmer sein um einige grosse Männer, die, wie Mozart, jetzt die Repräsentanten grade **deutschen** Geistes und **deutscher** Kunst sind, aber — und hier nicht **vielleicht**, sondern **gewiss** — würden wir auch ärmer sein an vielen Werken, die, anstatt durch ihre Frische, Ursprünglichkeit und Anmuth den Geist in die höheren und heiteren Regionen der Kunst zu versetzen, ihn vielmehr umhüllen mit der Staubwolke der Pedanterie und ihn zu Boden drücken mit der Last des Wissenskrames ganzer Bibliotheken.

Dasselbe, was von der italienischen Musik gesagt worden ist, lässt sich, mit wenigen Einschränkungen, auch von den Sängern sagen. In den Hauptstädten der meisten grösseren Länder und auch Deutschlands besteht zeitweis eine italienische Oper, in der man Gelegenheit hat, italienische Musik von italienischen Sängern gesungen zu hören. Das Urtheil über den Werth ihrer Leistungen ist verschieden und schwankend, lässt sich jedoch bei einiger Kenntniss der Sache auf dieselben Principien, die in der Musik gelten, zurückführen.

Zweierlei hauptsächlich ist dabei im Auge zu behalten, wenn man gerecht sein und den richtigen Standpunkt nicht verlieren will. Erstens: dass die meisten der Sänger, die sich auf Bühnen verführen, die unter denen von Paris, London und Wien stehen, nicht mehr in der ersten Blüthe ihrer Kraft, kaum nur noch in der Nachblüthe derselben stehen; und zweitens: dass sie häufiger aus dem nördlichen Italien sind, in welchem vermöge des fremden Einflusses — in der Lombardei des deutschen und in Piemont des französischen — das Leben und die gesellschaftlichen Bedingungen sich nicht rein national erhalten haben und in denen somit die Folgerungen nicht mehr zutreffen, die aus jenen gezogen wurden. Erst jenseits des Po's beginnt das echt-italienische Leben auch in den Städten und prägt sich immer mehr und mehr aus bis Rom und Neapel.

Ich sprach vorhin an einer Stelle von innerer und äusserer Schönheit, und verstand unter letzterer natürlich die des Körpers. Die Bildung desselben ist in Italien, mit Ausnahme weniger Gegenden, beinahe durchgängig edel, regelmässig und völlig, und alle Organe, somit auch die **Stimme**, stehen in vollkommener Harmonie untereinander. Doch die menschliche Stimme oder ihr Klang beruht nicht allein auf den Organen des Körpers, sondern nimmt ihre allgemeine Färbung und ihren mehren oder minderen Wohlklang auch aus der Seele, und Färbung und Wohlklang moduliren sich je nach dem geistigen Standpunkte, auf welchem der Mensch steht. Versteht es sich nun von selbst, dass ein mildes Klima, eine reine gesunde Luft und Lebensmittel von vorzüglicher Güte und in hinreichender Menge eine kräftige, gesunde und so zu sagen körperlich wohlklingende Stimme schaffen, weit eher als ein rauheres Klima, strenge Winter und ein häufiger Wechsel von Kälte und Wärme, Regen und Sonnenschein — so ist es nicht weniger klar, dass der innere, geistige Wohlklang der Stimme durch eine aus einfachen Lebensverhältnissen hervorgehende ruhige und gleichmässige Geistesstimmung, durch eine bei der Fülle der vorhandenen Existenzmittel oder bei der Genügsamkeit mit Wenigem natürliche Sorglosigkeit und durch einen heitern, keine trübe Gedanken aufkommenlassenden Himmel weit eher befördert wird, als durch die diesen glücklichen Einflüssen gerade entgegengesetzten, als da sind: frühe Sorgen und Mühen für die bürgerliche Existenz, Begierden und Leidenschaften, die den Geist fortwährend anstacheln und ihn keinen Augenblick zur Ruhe und Zufriedenheit kommen lassen, Zustände, die dem Menschen tausenderlei Bedürfnisse lehren, auferlegen und zur zweiten Natur machen, deren Befriedigung sein ganzes Leben und alle seine Kräfte in Anspruch nimmt.

Die Erfahrung beweist, dass unter den ersteren Bedingungen reine und hellklingende, unter den letzteren unreine, dicke, aus Gaumen-, Kehl- und Nasentönen bestehende Stimmen die zahlreichsten sind und dass in letzterem Falle selbst die klareren Stimmen leise Anklänge und Anlagen zu jenen Nebentönen haben.

Für die meisten unter diesen ungünstigen Verhältnissen lebenden Menschen bedarf es erst eines langen, sorgfältigen und namentlich geschickt geleiteten Unterrichts, um sie in ihrer Vorbereitung zum Berufe des Sängers auf den Punkt zu bringen, auf welchem der Italiener schon von Natur sich befindet, wenn er seine ersten Studien beginnt, nämlich wo es dem Lehrer gelungen ist, jene unlauteren Gurgel- und andere Töne aus der Stimme des Schülers zu entfernen. Und wie wenige Lehrer giebt es, die die hinreichende Kenntniss des Stimmorganismus besitzen, um jene Läuterung des Materials des Gesanges durchzuführen! Und deshalb — wie wenige Stimmen findet man auf den Bühnen, die von jenen Tönen ganz frei sind! Für Deutschland genügen vollkommen die fünf Finger der Hand, um die Zahl derselben an ihnen abzuzählen; doch spreche ich hier nur von denjenigen Stimmen, welche sich nach den ersten Anstrengungen des Bühnengesanges bewährt haben, und nicht von solchen, die, nur kurze Zeit erst in Thätigkeit, sich in ihrem vielleicht von Natur ziemlich reinen Zustande erhalten haben, die jedoch bald Ermüdung oder Verbildung zwingen, ihre Zuflucht zum Zwange und zur Unnatur zu nehmen.

Noch einen nicht ausser Acht zu lassenden Vortheil hat

der italienische Sänger voraus vor andern. Es ist dies eine unbestimmte Tradition von gutem Gesange, die sich in Italien noch aus den Zeiten der altitalienischen grossen Schule erhalten und unbewusst, freilich immer blasser werdend, von Geschlecht zu Geschlecht fortgepflanzt hat. Am bestimmtesten findet man diese Ueberlieferung noch bei den Sängern der päpstlichen Capelle und denen von St. Peter in Rom, bei denen sie sich wieder am bemerkbarsten macht in dem grossen „Miserere", das während dreier Tage der Charwoche in der sixtinischen und paulinischen Capelle angestimmt wird. Die eigenthümlichen Wendungen dieser Musik werden noch genau so ausgeführt, wie vor drei- oder vierhundert Jahren, und die Bemühung, die Art und Weise dieser Gesänge in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit zu bewahren, erhielt hier vielleicht die Kenntniss eines vollkommen schönen Gesanges, die an andern Orten nach und nach verloren ging.

Möchten diese Mittheilungen dazu dienen, einen Beitrag zu liefern zu einer unpartheiischen und auf natürlichen Principien beruhenden Beurtheilung von Ereignissen auf dem Gebiete der italienischen Musik.

Berlin.

Musikalische Revue.

Am 21sten führte uns die Vorstellung des „Don Juan" im Königl. Opernhause eine junge Künstlerin in der Rolle der Donna Anna vor, die als Berlinerin und Tochter eines unsrer ehrenwerthesten Opernmitglieder mit Recht das Interesse des Publikums beanspruchen durfte: Frl. Pauline Zschiesche. Wir haben die junge Sängerin schon früher öfters nach einzelnen Leistungen in Concerten beurtheilt, und mit Recht die Frische und Intensität ihrer Stimme loben können. Inzwischen ist Frl. Zschiesche bei einer auswärtigen Bühne, in Hannover, aufgetreten, sie hat die Anfänge der theatralischen Bildung überstehen gelernt und kehrt nun auf ihrer ersten Urlaubsreise zu uns als Gast zurück. Ihre Donna Anna war eine ehrenwerthe Leistung. Die frische Stimme, das gesunde Metall, zuweilen jedoch durch Kehlton etwas abgeschwächt, berechtigen zu erfreulichen Erwartungen. Allerdings ist die Aufgabe eine sehr schwierige, und wenn man in ihr die grössten Kunsterscheinungen an dem kritischen Auge hat vorübergehen sehn, so muss man bei einer Anfängerin den Maasstab natürlich verkürzen. Wir dürfen ja kaum aussprechen, in wie weit nach so kurzer Zeit der Beschäftigung auf und mit der Bühne die Anfängerin befähigt ist, Bedeutendes jemals zu leisten. Denn Alles hat seine Zeit, vor Allem zunächst die Sicherheit der Bewegung und Haltung, welche die Bühne beansprucht. Wenn daher weder von gewaltig tragischen Eindrücken, noch von einer aus tiefster Seele hervorquillenden Glut des Gesanges und der Begeisterung gesprochen werden kann, so ist dies immer noch kein Vorwurf. Ist bei einer Anfängerin unter Andern doch schon die Befangenheit so gross, dass es uns bei Frl. Zschiesche vorkam, als würde sie eine grosse Bühne kaum ausfüllen können, eine Wahrnehmung, auf die wir ganz und gar nicht gefasst waren. Allein schon die blos musikalische Sicherheit verdient Anerkennung und werden wir uns freuen, bei einem spätern Gastspiel die Künstlerin als noch weiter vorgeschritten begrüssen zu können. Ein andrer Sänger, der bisher nur im Chore gewirkt hat, Hr. Weygold*), debütirte als Masetto mit einer wohlklingenden, körpervollen Stimme, freilich auch noch ohne erforderliche Gewandtheit im Spiel, aber doch so, dass wir ihm Glück wünschen und die Regie auffordern können, ihn auch ferner an fortschreitenden Rollen zu betheiligen. Sein Auftreten ist ausserdem einnehmend. Hr. Mantius als Ottavio trefflich, in den melodischen Geist seiner Aufgabe eingehend. Hr. Böttcher (Don Juan) bedarf der Erholung. Frl. Brexendorf tritt hervor durch den gewichtvollen intensiven Ton ihrer Stimme, wenn auch nicht überall tragisch genug. Frl. Tuczeck ist in diesem Augenblick die Perle der Oper, lieblich, und noch mehr als das, wenn sie als Zerline über die Bühne fliegt.

*) Hr. Weygold ist Schüler des Musikdirectors Dr. Hahn, dem unsere Bühne schon mehrere brave Sänger verdankt. d. R.

Der hiesige Gesanglehrer Herr F. Angermann veranstaltete am 23sten eine Matinée in der Aula des Friedrich-Wilhelms-Gymnasiums, in der er uns mit den Leistungen seines Instituts für Operngesang bekannt machte. Das Institut als solches trat nicht auf, vielmehr wurden uns an einzelnen Schülern und Schülerinnen nur Proben vorgeführt. So sang Frl. Deisenroth zwei Arien (aus der Schöpfung und Robert) und zeigte mit einer ansprechenden, wenn auch etwas schwachen Stimme, eine geschickte und technische Tonbildung. Sie sang grammatisch gut, ohne jedoch fürs Erste mehr als die grammatischen Schwierigkeiten zu überwinden. Aehnlich können wir über die Tenorstimme des Hrn. Butze und die Basstimme des Hrn. Kuntz urtheilen. Beide berechtigen jedoch ebenfalls zu Hoffnungen. Als schon ziemlich vollendet darf der Gesang des Frl. Dümmler angesehn werden. Die Sängerin trug zwei Arien aus der Jüdin: „Er kommt zurück" und die *D-dur*-Arie aus Don Juan vor und offenbarte Kraft und Fülle in der Stimme und dramatische Auffassung, so dass sie bald ihre Laufbahn auf der Bühne wird antreten können. Uebrigens haben wir sonst schon Gelegenheit gehabt, in diesen Blättern das Talent der jungen Sängerin anzuerkennen. *Dr. L.*

Correspondenz.

Sondershausen.

Nicht ohne tiefe Wehmuth verliess ich vor einem Jahre mein heiss geliebtes Cassel. Welche herrlichen Stunden hatte ich durchlebt, welche musikalischen Hochgenüsse wurden mir zu Theil, und ach, schon die Nähe eines grossen Geistes hat für mich so etwas unwiderstehlich Anziehendes, und wen hätte wohl nicht die hohe Gestalt des Vaters Spohr stets mit Ehrfurcht und Liebe erfüllt! Ich dachte an alle Jugendstreiche, die ich mit meinen Freunden, J. Bott und dem leider zu früh verstorbenen H. Stähle, getrieben hatte, aber auch unvergesslich waren mir die herrlichen Concert- und Quartettabende, so wie die reizende Karls-Aue und die vortreffliche Bibliothek mit ihren 100,000 Bänden, und Alles musste ich nun verlassen, denn unwiderstehlich gebot mir das Schicksal, gleich dem Ulysses, von meiner Circe zu scheiden, um nun nach meinem Ithaca, das heisst nach Schwarzburg-Sondershausen zu reisen. Hier, wo ich nun so ziemlich ruhig im Hafen sitze und über das Absolute, sowie über Sein und Nichtsein der deutschen Republik speculire. Hier will ich nun einige Zeit verweilen, bis sich unsere politischen Märzstürme wieder gelegt haben, und will Ihnen, verehrte Leser, von Zeit zu Zeit über unsere musikalisch-socialistischen Verhältnisse referiren.

Unsere musikalischen Winterfreuden waren uns sehr kärglich zugemessen; ein Theater hatten wir nicht, Abonnements-Concerte auch nicht — nun, was denn sonst? werden Sie mich wohl fragen. Unser Hoftheater wurde vor einigen Jahren aufgelöst, jedoch besuchte uns die Wintermonate hindurch jedesmal eine reisende Truppe, welche ansehnliche Zuschüsse von unserm Hofe erhielt. Da man aber nun unserm Fürsten die Kammergüter gegen eine Civilliste nehmen will, so unterblieben jene Zahlungen und wir mussten uns zufrieden geben, kein Theater zu haben; es ist fast unsere einzige Errungenschaft, denn unsere Märzverheissungen sind auch bei uns wieder so ziemlich ausgemerzt. Doch muss

ich der unpolitischen Balletvorstellungen der Gebrüder Schiro aus Wien gedenken, welche jedesmal ein zahlreiches Publikum anzogen und in der That auch höchst befriedigend ausfielen, so wie der Nordhäuser Truppe, welche unter Anderm die Opern: „Prinz Eugen“ von G. Schmidt, „Undine“ von Lortzing und „die Stumme“ von Auber zur Aufführung brachten; in letztgenannter Oper wurde freilich das tragische Pathos zur Komik verwandelt, es versteht sich, ganz göttlich unbewusst. Sie werden also wohl nun davon genug haben, als weiter von diesen Kunstgenüssen zu hören. Ausser diesen paar Theatervorstellungen hatten wir nun noch 6 Concerte, die aber auch nicht für Jedermann zu geniessen waren, indem sie in einer geschlossenen Gesellschaft stattfanden, welche dagegen der Kapelle eine gewisse Summe in die Wittwenkasse zahlt. Neue und gar allerneueste Produkte kamen hierbei wenig zur Aufführung, man hält sich gern an die Klassiker, weil man dabei doch weiss was man hat, und Referent musste sich sehr glücklich schätzen, dass es ihm endlich nach vieler Mühe gelang, dass von ihn eine Symphonie und Ouverture aufgeführt wurden.

Doch hätte ich beinahe das wichtigste Ereigniss vergessen, nämlich die Bildung eines Quartettvereins, Euterpe genannt. Im vorigen Herbst bekamen wir Reuss-Schleitz-Greiz-Lobensteinsche Reichstruppen zur Aufrechthaltung der Ordnung, und doch war bei uns Alles in ganz guter Ordnung, bis auf die Märzverheissungen; denn auch nicht ein einziger Wirthshaus-Scandal von Bedeutung war bis dahin vorgekommen; aber nun gingen sie los, denn unsere Burschen wollten sich durchaus nicht ihre Mädchen von den Blaumeisen verführen lassen. Doch auch diese Einquartierung hatte für uns sein Gutes: sämmtliche Offiziere waren enthusiastische Musikfreude, sie animirten mehrere Mitglieder der Kapelle zu Quartettunterhaltungen und so wurde denn auch bei einer solchen Gelegenheit die Euterpe gegründet, wozu einer von den Offizieren die Statuten entwarf. Die activen Mitglieder sind die Herren: Kapellmeister Herrmann (1. Geige), Kammermusikus Herrmann (2. Geige), Stadtmusikus Bartel (Viola) und Kammermusikus Himmelstoss (Cello). Aber auch Hr. Kammermusikus Kellermann erfreut uns hierbei recht oft durch seinen seelenvollen Vortrag auf der Klarinette; auch werden zuweilen Trios aufgeführt, wobei Kapellmeister Herrmann das Piano übernimmt. Dieser ausgezeichnete Künstler ist auf beiden Instrumenten gleich gross, er reisst das Publikum zur Bewunderung hin, was er auch unter den Händen haben mag, ob seine Geige oder den Flügel, denn nicht blos beherrscht er beide Instrumente durch hohe Virtuosität, sondern auch in der geistigen Auffassung eines Tonwerks wird er wohl schwerlich von Andern übertroffen werden. Auch in Solovorträgen lassen sich die Herren oft hören, wobei wir Gelegenheit haben, wahrzunehmen, dass wir in Hrn. Himmelstoss einen Cellisten ersten Ranges besitzen. Ueberhaupt gewähren uns diese Unterhaltungen grosse Freude, denn sämmtliche Werke werden hierbei mit der höchsten technischen Vollendung, so wie mit der tiefsten geistigen Auffassung vorgetragen. Die Aufführungen finden jeden Montag statt und es wird uns dadurch manches Werk vorgeführt, was gewöhnlich in Notenschränken vergraben liegt, so z. B. die Quintette von Mozart und Romberg für Klarinette und Streichinstrumente, eine Sonate von Beethoven für Cello und Pianoforte. Dies sind nun so die rechten Glanzpunkte für unsern Kellermann, wer noch nicht die Erfahrung gemacht hat, wie das tiefgefühlvolle Aushalten eines Tones schon zu ergreifen vermag, der findet sich hier in hohem Grade überrascht. Aber auch die schwierigsten Passagen überwindet dieses zarte Männchen mit spielender Leichtigkeit.

Noch einen Hauptgegenstand bin ich genöthigt, zu besprechen, es ist das Institut unsers Stadtmusikus Bartel; doch glaube ja Niemand etwa im Voraus, er findet hier die gewöhnlichen Einrichtungen der Stadtpfeifer, unser Stadtmusikus hat mit Andern weiter nichts gemein als das Ballspielen. Es wird hier nämlich, nebst dem Unterrichte auf allen Instrumenten, ein gründlicher Cursus in der Compositionslehre durchgemacht und für dieses Fach ist ein anderer Lehrer angestellt. Nicht hegt Hr. Bartel die Absicht, aus allen seinen Eleven Componisten zu bilden, sondern er ist zu tief davon überzeugt, dass der praktische Musiker um so tüchtiger wird durch das Studium der Theorie; wem nun die Gabe des Schaffens verliehen ist, der mag sich denn auch als Componist emporarbeiten, die Anleitung ist ihm gegeben. Da nun das Honorar hier bedeutend billiger als an Conservatorien gestellt ist, so ist hierdurch manchem weniger bemittelten Jünger die Gelegenheit geboten, sich eine würdige künstlerische Bildung zu holen.

J. Schucht.

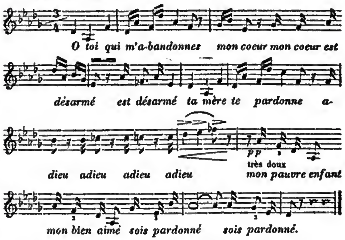
Paris.

Meyerbeer's „Prophet“.

(Schluss.)

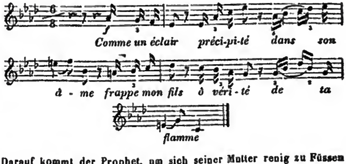
Die erste Scene des fünften Aktes stellt einen Keller im Palaste von Münster vor. Die Anabaptisten-Häuptlinge sind im Gespräche über die sichere Nachricht, dass der Kaiser gegen Münster anrückt. Jonas theilt aber mit, der Kaiser gewähre ihnen freies Geleit, wenn sie den Propheten ausliefern, worauf die drei denn im salbungsvollen Tone sagen: „Nun, wie Gott will!“ Man sieht, dass Scribe die hypokritische Rolle der Sozialisten des 16. Jahrhunderts konsequent durchgeführt hat. Nun erscheint Fides, gefangen in demselben Keller. Ihre Cavatine gehört zu den besten Stücken der Oper:

Andantino cantabile.



Das darauf folgende Allegro ist namentlich seines Rhythmus wegen merkwürdig und ein Glanzstück für Mad. Vierdot. Es lautet:

Allegro molto moderato.



Darauf kommt der Prophet, um sich seiner Mutter reuig zu Füssen zu werfen. Es entspinnt sich ein Duo, das unstreitig der Gipfelpunkt des Ganzen ist, ein Stück von wahrhaft tragischem Eindrucke:

JEAN.

Ma mère!

FIDES (mit Würde).

Moi, ta mère! . . il faut me le prouver!
Prophète et fils du ciel, tu n'es plus dans ce temple
Où, debout, tu m'osais braver;
Et maintenant que Dieu seul nous contemple.
A genoux! . . .

JEAN (stürzt auf die Knie).

Ah! pardon pour un fils égaré!

FIDES.

Mon fils! . . . je n'en ai plus! le fils que j'ai pleuré
Etait pur . . . Mais celui que la terre déteste,
Toi, que poursuit la colère céleste,
Toi, dont les mains sont empreintes de sang,
Tu n'es plus rien pour moi! . . va-t'en, va-t'en,
Loin de mon coeur et de mes yeux, va-t'en!

JEAN.

Ma mère, hélas! me maudit, me déteste,
Et son courroux est le courroux céleste!
Autour de moi cachez ces flots de sang,
Image horrible! . . . éloigne-toi . . . va-t'en!
Ah! de mon coeur, remords vengeur . . . va-t'en!
Ah! c'est mon seul amour qui m'a rendu coupable.
Je ne voulais d'abord, en ma juste fureur,
Que venger le trépas de Bertha et son honneur.
Et puis le sang versé nous rend impitoyable;
Ces maîtres orgueilleux, ces tyrans insensés,
J'ai voulu les punir! . . .

Die Hauptsteigerung liegt in dieser Antwort der Mutter:

FIDES

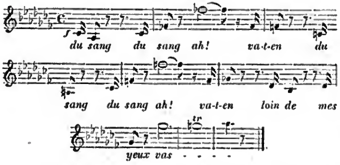
Tu les as surpassés!
Aucun d'eux n'eût osé, sacrilège et faussaire,
Se dire fils de ciel et renier sa mère?
Et toi, Prophète, à la terre funeste,
Toi qui bravas la colère céleste,
Sourd à l'honneur comme à la voix du sang,
Ingrat! . . . je te maudis, va-t'en, va-t'en!
Loin de mon coeur et de mes yeux, va-t'en!

Zunächst ist das:

Tu les as surpassés

herrlich, pathetisch und wahrhaft vernichtend. Dann ist die Stelle: du sang u. s. w. von der wunderbarsten Wirkung. Ich versuche, hier eine schwache Vorstellung davon zu geben:

Allegro agitato.



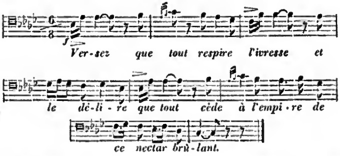
Es steht zu bedauern, dass das darauf folgende Thema sich nicht auf derselben Höhe hält und modern italienischen Anstrich hat.

Mutter und Sohn versöhnen sich endlich und Fides hat den Abtrünnigen bereits auf bessere Wege gebracht, da erscheint Bertha, der ein Verwandter, der Wächter des Schlosses von Münster, anvertraut hat, dass in diesem Keller Salpeter und andere zündbare Stoffe verborgen liegen, und die nun, da sie dem Propheten Rache geschworen hat, den Pallast in Brand stecken will. Sie erkennt Johann und alle drei schicken sich an, zu entfliehen, als man dem Propheten ankündigt, dass er verrathen sei. Bertha erkennt nun, dass ihr Geliebter selbst der verhasste Prophet ist, weigert sich, mit ihm zu fliehen und ersticht sich mit den Worten:

Je t'aimais, toi que je maudis,
Je t'aime encore peut-être . . . et m'en punis!

Johann beschliesst zu bleiben, um furchtbare Rache an den Verräthern zu nehmen und sein ödes Leben mit diesen zu zerstören. Die Kellerwände schwinden und man hat einen prachtvollen Saal im Schlosse vor sich. Eine Treppe führt zu einem Tisch, an welchem Johann sitzt. Goldene Vasen und Becher, Blumen und Mädchen umgeben ihn, er hält sein letztes Bachanal. Sein Trink-Gesang hat etwas Schwermüthiges und Eigenthümliches:

Allegretto ben moderato.



Während dieses Bachanals wird der Feind eingeführt, aber als Oberthal sagt:

Il est en mon pouvoir!

antwortet Johann:

Vous êtes tous au mien!

Das Feuer flammt von allen Seiten empor, die Thore sind geschlossen, Niemand kann entfliehen. Die Scene nimmt sich wie ein Erdbeben aus, und während die Treppe, auf welcher Johann steht und seine Feinde untergehen sieht, einstürzt, erscheint Fides und stirbt in den Armen ihres Sohnes.

So endet dieses grossartige musikalische Drama, das berufen ist, die Runde um alle Theater Europas zu machen. Ich stehe nicht an, es in mehrfacher Beziehung für das Meisterstück Meyerbeer's zu halten. Es übertrifft sowohl „Robert" als „die Hugenotten" einzeln genommen an Melodieen-Reichthum und an Grösse in der Conception. Tief durchdacht und bis in's Kleinste ausgearbeitet, wird dieses Werk die Bewunderung der Kenner in demselben Maasse erringen, wie den Enthusiasmus der Massen. Ich habe diesen Bericht wegen der noch ungedruckten Partitur zu fragmentarisch abfassen müssen, um eine eigentlich würdige Darstellung des Ganzen liefern zu können. Ihre Zeitung, die ja für das Schöne da ist und ihren Stoff zu wählen weiss, wird mir vielleicht noch die spätere Mittheilung einer gründlicheren Kritik erlauben. Schliesslich bemerke ich nur noch, dass die Darstellung des Propheten an der hiesigen Oper im Ganzen eine höchst gelungene ist. Einzelnes könnte besser sein, aber es ist schon viel, dass es Meyerbeer dahin brachte, das so sehr gelichtete Personal der Oper einigermaassen vervollständigen zu lassen. Mad. Viardot-Garcia (Fides) ist wie immer Meisterin in Spiel und Gesang und trägt jedesmal die Krone des Abends davon. Im Duo des 5ten Aktes ist sie geradezu unübertrefflich. Roger ist besser im Spiel als im Gesang, für den seine Mittel etwas schwach sind. Mad. Castellan hat angenehme, aber keine bedeutenden Stimmmittel, füllt ihre Rolle aber recht würdig aus. Chöre, Decorationen und Ballet waren vortrefflich.

Dr. Bamberg.

Nachrichten.

Berlin. Josef Gung'l ist hier angekommen und wir hoffen, ihn bald wieder seine Concerte beginnen zu sehen. Die gute Gelegenheit, welche sich ihm mit dem „United States“ (dem grossen Dampfer, welcher für die deutsche Flotte in Amerika angekauft worden) darbot, beschleunigte seine Rückkehr.

— Das vorzügliche Musikcorps des Alexander-Regiments ist nun auch wieder zu uns zurückgekehrt und dessen Director, Hr. Liebig, wird seine Concerte hier wieder fortsetzen und schon heute Nachmittag im Blumengarten damit beginnen. Die Dresdener haben sich vielfach bei den mit grossem Beifall veranstalteten Concerten betheiligt und nicht allein vor unsern preussischen Waffen die Achtung erlangt, die ihnen gebührt, sondern auch den hohen Standpunkt kennen gelernt, den unsere Militairmusik einnimmt.

Leipzig. Fr. Köster setzte ihrem Gastspiel mit der Darstellung des „Fidelio“ die Krone auf. Der Enthusiasmus unsers Publikums hat den Gipfel erreicht, und lange wird dieser unvergessliche Abend in der Erinnerung nachhallen. Den Schluss der Gastrollen bildet Alice und Isabelle in „Robert der Teufel“.

— Man wird nicht müde, „das Thal von Andorra“ zu hören. Es hat bereits die sechste Vorstellung und stets bei vollem Hause stattgefunden.

Frankfurt a. M. Das Chorpersonal des hiesigen Stadttheaters wird im Laufe der nächsten Woche eine Benefizvorstellung geben, welche demselben von der Direction als Anerkennung und Aufmunterung für die namentlich in letzter Zeit von dem Chorpersonale dargethanen ernstlichen Bestrebungen, zum Gelingen eines bessern Ensemble in der Oper beizutragen, bewilligt worden. Nicht wenig wird dies dazu beitragen, den Eifer des Chorpersonals zu erhöhen und gewiss manchem Theater zu empfehlen sein, dessen schlechtgestellte Chormitglieder dies dankbar anerkennen werden.

— Das im Weidenbusch aufgestellte Orchestrion des Herrn M. Welte aus Vöhrenbach im badischen Schwarzwalde, erfreut sich eines guten Besuchs und wird von allen Kennern als eine interessante und treffliche Arbeit gerühmt. Der Erzherzog Reichsverweser, der Erzherzog Stephan und die Baronin v. Brandhofen haben einem Concert beigewohnt: ersterer hat darauf folgende Zeilen in Welte's Album geschrieben: „Ich habe mit hohem Vergnügen die Klänge Ihres Werkes gehört und es gereicht mir zur besondern Befriedigung, dass so Vollkommenes und Herrliches wieder einem deutschen Manne seinen Ursprung verdankt. Ich drücke Ihnen daher zu dem Erfolg Ihrer Bestrebungen mit Freuden meinen Glückwunsch aus. Frankf. d. 9. Juni 1849. Johann.“ In demselben Album haben sich der Grossherzog und die Grossherzogin von Baden folgendermaassen eingezeichnet: „Die Bewunderung für Ihr Tonwerk theile ich mit allen, welche sich daran erfreuen; dass es aber dem Kunstsinn und der Ausdauer eines Badischen Bürgers gelungen ist, so Ausgezeichnetes zu leisten, dafür spreche ich Ihnen, lieber Welte, noch mit besondrer Freude meine Anerkennung aus. Karlsruh den 20. April 1849. Leopold.“ — „Was in Flöten und Saiten des Künstlers Genius hauchte: — Wonne, Sehnsucht und Schmerz, Andacht und Schlachtengesang, — Alles vereinst Du im sinnigen Werk, und die fühlende Seele — senkt in den todten Stoff glücklich Dein schaffender Geist. Karlsruh den 30. April 1849. Sophie.“

Paris. Die hier so furchtbar grassirende Cholera hat Jenny Lind aus unsern Mauern verscheucht. Sie hat zum letzten Male in einer Soirée des schwedischen Gesandten gesungen.

— Die vergangene Woche war eine für die musikalische Künstlerwelt sehr traurige. Das erste Opfer, welches in ihr der Tod forderte, war eine europäische Celebrität, Friedrich Kalkbrenner; er wurde uns in dem Augenblicke geraubt, als er eben sein letztes Werk beendigt hatte, und sich anschickte, zur Herstellung seiner Gesundheit eine Reise nach Italien anzutreten. Das zweite Opfer war Banderali, der berühmte Gesanglehrer des Conservatoriums, wo er seit länger als 20 Jahren eine der ersten Lehrerstellen bekleidet hatte. Das dritte Opfer war der Componist Peppe Gamboggi, der sich im Romanzenstyl vielfach bekannt gemacht hat. Das vierte Opfer endlich war Herr Blaise, ein ausgezeichnetes Mitglied des Orchesters der Oper.

— Der Musikhandel hat ebenfalls einen sehr beklagenswerthen Verlust durch den Tod des Hrn. Eugène Messonnier, eines jungen Mannes von 26 Jahren erlitten, der sich erst kürzlich verheirathet hatte. Er war ein Sohn des Verlegers gleichen Namens.

— Banderali ist nicht an der Cholera gestorben, sondern an einem Leiden, woran er schon längere Zeit darniederlag. Sein Ende wurde noch beschleunigt durch einen Kummer, der seinem Herzen die höchste Ehre macht, indem sein Grund die schwere Krankheit seines besten Eleven war. Es ist dies der junge Reynard, Pensionair des Conservatoriums, welcher bei der diesjährigen Preisbewerbung gewiss einen ersten Preis erhalten hätte, der aber plötzlich von einem Brustleiden ergriffen ist, welches ihn an der Fortsetzung seiner Gesangsstudien hindert. Banderali, welcher mit ganzer Seele an seinen Schülern hing, deren Siege ja seine eignen waren, wurde durch diese Nachricht so stark afficirt, dass seine Krankheit sofort in ein bedenkliches Stadium trat. Er war im Jahr 1780 zu Lodi geboren. Nachdem er auf vielen italienischen und deutschen Theatern gesungen hatte, leitete er das Conservatorium zu Mailand, bis ihn unter der Restauration der Minister des Königl. Hauses nach Paris als Professor berief, und ihm ein Gehalt von 9000 Fr. mit Pensionszusicherung von 3000 Frs. aussetzte. Die Julirevolution beraubte ihn seiner Stellung, und er musste sich mit einem bedeutend niedrigeren Gehalte, wie sie das neue Regime einsetzte, begnügen. Seine grosse Berühmtheit gewährte ihm jedoch durch Privatunterricht eine reichliche Existenz. Durch die Februar-Revolution verlor er jedoch alle seine Lectionen. Er hinterlässt eine Wittwe und zwei Kinder, und kein Vermögen. Doch ist die Wittwe ebenfalls eine renommirte Gesanglehrerin, und dürfte dadurch jedenfalls eine sorgenfreie Existenz gewinnen.

Toulon. Mlle. Heinefetter ist als Valentine zum letzten Male aufgetreten. Sie besteht auf ihr Vorhaben, die Marseiller Gesellshaft zu verlassen, trotz der grossen Vortheile, die man ihr bietet. Die Meyerbeersche Meisteroper wurde mit grossem Enthusiasmus aufgenommen, und neben der genannten Künstlerin auch vorzüglich Hr. Mathieu applaudirt, der als Raoul wirklich excellirte. Die Romanze des ersten Actes sang er mit Wärme, das Septuor des dritten mit ungewöhnlicher Gewalt der Stimme; am bedeutendsten entfaltete er jedoch seine Künstlerschaft in dem grossen Duett des vierten Actes. Beide Künstler wurden nach dem Fallen des Vorhanges enthusiastisch gerufen und mit Blumen überschüttet. Der Kapellmeister Gujot ist von seiner Krankheit wieder hergestellt, und nahm zum ersten Male wieder seine Stelle vor dem Pulte ein. Auch ihm wurden zwei Bouquets überreicht, eine gerechte Huldigung seines schönen Talentes. — „Haydée“ ist auch hier gegeben worden. Mathieu hat darin als Loredau excellirt. Die übrigen Mitwirkenden waren Vial, Anjal, Niof, und die Damen Boulangeot und St. Victor. Die Oper hat sehr gefallen.

London. Bei der Aufführung der „Huguenotten“ auf dem Covent-Garden-Theater, hat Mlle. Grisi unbeschreibliche Triumphe gefeiert. Noch niemals hat ihre Kunst solchen Eindruck hervorgebracht, was um so mehr zu bewundern ist, da sie diese Partie früher noch niemals gesungen hatte. Die Schwerterweihe, das „Piff, Paff“, gesungen von Marini, und das „Rataplan“, gesungen von Révos, wurden Dacapo begehrt. — Die „Martha“

von **Flotow**, wozu das Ballet „Lady Henriette" den Stoff geliefert hat, hat auf dem deutschen Theater wenig angesprochen. Auch der Don Juan hat trotz **Pischek**'s Mitwirkung nichts gemacht. Am meisten gefiel im zweiten Finale die Schluss-Scene. **Ernst**, der berühmte Violinist, hat ein grosses Concert gegeben; **Pischek** sang darin.

— Jenny **Lind** ist wieder frei. Die geniale Künstlerin wusste auf eine gescheute Weise den Liebhaber vom Speculanten zu unterscheiden, sie liess in London aussprengen, ihr Secretair wäre mit den wichtigsten Documenten nach Amerika entflohen und sie hätte all ihr Vermögen verloren. Da änderte der Liebhaber die Rolle und entlarvt gab Jenny Lind den Speculanten den Abschied, der nun dem Hohn seiner Freunde Preis gegeben ist.

Nekrolog.

Friedrich Kalkbrenner.

Paris, 13. Juni. Der berühmte Klavier-Virtuos ist heute zu Grabe getragen worden. Er war am vergangenen Sonntag, den 10ten, in dem nahe gelegenen Lustort Enghien an der herrschenden Seuche gestorben; für die Kunst, für welche er durch treffliche Lehre und Ausübung fortwirkte, ein empfindlicher Verlust. Nicht, wie die meisten Biographieen berichten, in Cassel, sondern auf einer Reise von Cassel nach Berlin, wohin im Jahre 1788 sein Vater als Kapellmeister der Königin von Preussen einen Ruf erhalten, in der Nähe der letztgenannten Stadt war er geboren. Von seinem Vater erhielt er den ersten Musikunterricht und vom Jahre 1799 an, wo dieser sich in Paris niederliess, im hiesigen Conservatoire seine fernere künstlerische Bildung. Nicodami und Adam waren seine Lehrer im Pianofortespiel, Catel in der Harmonie. Später in Wien, Ende 1803, genoss er auf Haydn's Empfehlung, der den jungen Künstler väterlich aufnahm, im Contrapunkt den Unterricht Albrecht Berger's, und fasste hier im freundlichen Umgang mit Clementi und Hummel den Vorsatz einer Verschmelzung der grossen breiten Spielweise der Clementi'schen Schule mit der leichten, anmuthig glänzenden der Wiener, aus welcher Vereinigung sein eigener trefflicher Vortrag hervorging. Vom Jahre 1814 an, seinem ersten Ausfluge nach London, erlangte sein Name Weltberühmtheit. Seine künstlerische Bedeutung ausführlicher zu besprechen, wäre überflüssig; erschöpfend bezeichnet hat sie ein bekannter deutscher Kunstrichter mit folgenden (kurz vor der Chopin-Liszt'schen Periode geschriebenen) Worten: „Nicht leicht würde sich ein Name auffinden lassen, der so an die raschen Entwickelungen und Fortschritte jeder Art der Leistungen erinnert, welche unsere Zeitungen charakterisiren, als der dieses berühmten Pianofortespielers. Kalkbrenner ist derjenige unserer Virtuosen, welcher an der Spitze der bis auf einen kaum noch zu erhöhenden Grad ausgebildeten Mechanik des Pianofortespiels steht, und damit zugleich den feinsten, geistreichsten und elegantesten Vortrag verbindet."

Im Jahre 1824 zog Kalkbrenner sich mit einem bedeutenden Vermögen in's Privatleben zurück und begründete in Gemeinschaft mit Pleyel die bekannte Fabrik, aus welcher so treffliche Flügel hervorgingen und die dem Instrumentenbau in Paris einen so grossen Aufschwung gab. Er konnte sich nun nach Herzenslust seiner Liebhaberei für Gemälde hingeben, deren er eine werthvolle Sammlung besass, und in den höheren Kreisen der Pariser Gesellschaft, vorzüglich im Hause der Fürstin von Vaudemont, des Fürsten Talleyrand, der Gräfin Appang, des Marquis von Radapont und des Grafen de la Bouillerie, mit denen er viel verkehrte, den anregendsten und angenehmsten Umgang geniessen. Später, auf Anregung seiner Freunde, entschloss er sich zur Fortpflanzung seiner Schule durch dreijährigen cursorischen Unterricht für talentvolle Schüler. Als seine ausgezeichnetsten und begabtesten Zöglinge nennen wir Mad. Pleyel, Kathinka von Dietz, Mad. Polmartin und den Böhmen Stamaty. Auch ward ihm als Lehrer die Auszeichnung der Herzogin von Orleans zu Theil, deren musikalische Studien er leitete. Er führte ein fürstliches Haus, dem er mit grosser Eitelkeit zwar, aber mit noch grösserer Liebenswürdigkeit vorstand, und besass, bei angeborener edler Form und Haltung, im Umgange die Leichtigkeit und Gewandtheit, die sich nur im häufigen Verkehr mit der gebildeten höheren Welt erwerben lassen. Man bewegte sich bei ihm in interessanter Umgebung. Männer aller politischen Farben, alte berühmte Krieger aus der Kaiserzeit, Staatsmänner, ausgezeichnete Gelehrte, Künstler stellten sich in seinen glänzenden Soiréen zu musikalischen Genüssen und anziehender Unterhaltung ein; so Graf Molé, General Atthalin, Salvandy, Graf Sparre und dessen geniale Gattin, mit denen er vorzüglich befreundet war; ein Kreis, der leider durch die Februar-Ereignisse auseinander gesprengt wurde.

Kalkbrenner hatte Feinde und Neider, zum Theil wohl nicht ohne Verschulden. Man warf ihm Hochmuth und Anmaassung vor, und er war allgemein, namentlich unter seinen Kunstgenossen, wenig beliebt. So viel aber ist gewiss, und aus vollem dankbaren Herzen ist es geschrieben, worin auch Jeder, der Aehnliches von ihm erfuhr, gern einstimmen wird: mit oder ohne Empfehlung war, wer vertrauensvoll zu ihm ging, gütig aufgenommen, ein Fremder mit um so grösserer Freundlichkeit, ein Deutscher vollends mit Freude und Liebe. Wer ihn länger kannte und mit ihm vertraulichen Umgang hatte, schätzte in ihm die ausgezeichnete Begabung und gewann ihn lieb. Für solche Freunde ist sein Verlust ein schmerzlicher. Schon seit einiger Zeit war er leidend gewesen und hatte sich endlich wieder erholt; von den Bädern von Ischia hoffte er gänzliche Wiederherstellung, und man glaubte ihn allgemein schon abgereist, als plötzlich die unerwartete Nachricht seines in dem nahen Flecken Enghien erfolgten raschen Todes erscholl, den er sich durch unvorsichtige Selbstbehandlung zugezogen haben soll. Er starb im 62sten Jahre seines Alters, noch rüstig und bei grosser Regsamkeit des Geistes. Seine Wittwe, Tochter des Generals d'Estaing und Grossnichte des berühmten Admirals dieses Namens, der mit Lafayette in Amerika diente, bleibt mit einem Sohne, Arthur, zurück, auf den das Talent des Vaters überging. Die Leichenfeier ward in der Nähe der Wohnung des Verstorbenen begangen, in der Kirche Notre Dame de Lorette. Auf dem Sarge lagen die drei Orden, die seine Brust geschmückt: der französische, der belgische und der preussische. Er ruht auf dem Kirchhofe Montmartre *Aug. Gathy.*

A. A. Z.

Berichtigung.

In der vorigen Nummer ist in meiner „Liederschau" S. 194 statt: „für Lieder aber, für die der Inhalt doch zunächst berechnet scheint", zu lesen: „für Kinder aber etc." J. W.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8. Stettin, Schulzenstr. No. 340.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 27. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 4. Juli 1849.

Zu beziehen durch:
WIEN. Pietro Mechetti qm Carlo.
PARIS. Brandus et Comp., 87. Rue Richelieu.
LONDON. Cramer, Beale et Comp., 201. Regent Street.
St. PETERSBURG. A. Büttner.
STOCKHOLM. Hirsch.

NEW-YORK. Scharfenberg et Louis.
MADRID. Union artistico-musicae.
ROM. Merle.
AMSTERDAM. Theune et Comp.
MAYLAND. J. Ricordi.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerst. 8, Stettin, Schulzenst. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musikhandlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Recensionen (Compositionen für Pianoforte). — Berlin (Musikalische Revue). — Correspondenz (Wiener Briefe). — Feuilleton (Ein musikalisches Curiosum. Die letzte Soirée der Mad. Catalani). — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Recensionen.

Compositionen für Pianoforte.

Gustav Flügel, Neue Nachtfalter für das Pianoforte. Zwei Hefte. Leipzig, bei F. Hofmeister.

Bei Besprechung von Compositionen, die eine Stufe künstlerischer Bedeutung einnehmen, wie sie in den vorliegenden neusten Klavierstücken des, durch seine hervorragenden Leistungen in der Sonate und im Liede in der musikalischen Welt bereits seit längerer Zeit rühmlichst bekannten Tondichters sich unbestritten kundgiebt, hat die Kritik einen leichten und auch wieder einen schweren Stand. Während ihr nämlich einerseits hier die Erleichterung gewährt ist, sich gleich *medias in res* selbst verfügen zu können, ohne zuvor erst lange bei jenen — mehr blos auf das Formelle, auf die Factur, überhaupt auf den technischen Theil des Werks sich beziehenden — Ausstellungen verweilen zu müssen, zu denen wohl die unsichern Erstlingsversuche noch in der Entwickelung begriffener und noch mit sich selbst nicht einig gewordener, jugendlicher Talente nicht selten Veranlassung darbieten, so erwächst ihr andererseits gerade daraus, dass es sich hier um die Kundgebungen einer entschiedenen Eigenthümlichkeit, um die scharf und bestimmt ausgeprägten Lineamente wieder eines neuen und bereits sich selbst vollkommen bewusst gewordenen, selbstständigen Geistes handelt, — wieder die schwere und doch unabweisliche Verpflichtung, vor allen Dingen diese Kundgebungen in ihrer charakteristischen, sie von andern, frühern Productionen wieder ganz und gar unterscheidenden Besonderheit auch gleich richtig zu erfassen und genau als das, was sie wirklich sind, hinzustellen: — eine Aufgabe, welche — in so fern, als sie zunächst den strengen Ausschluss der herkömmlichen, stehenden kritischen Phraseologie, und an deren Stelle

das entschieden Neue auch mit entsprechenden neuen Wendungen und Bezeichnungen zur Sprache zu bringen

bedingt — nicht selten allerdings mit manchen Schwierigkeiten und Unbequemlichkeiten verbunden sein mag; welcher gleichwohl aber kein gewissenhafter, Wahrheit und Gerechtigkeit vor Allem anstrebender Kritiker sich entziehen darf.

Nachdem hiermit der Standpunkt angedeutet, welcher uns, den zu besprechenden neusten Erzeugnissen der Flügel'schen Muse gegenüber, der einzig angemessene scheint und von welchem wir daher bei der folgenden Beurtheilung auszugehen gedenken, fassen wir ohne Weiteres die erstern selbst in's Auge.

Die neuen „Nachtfalter" erscheinen — eben so, wie die frühern — als der innerste, eigenste Ausfluss einer selbstständigen, bereits zur vollen Entfaltung gediehenen künstlerischen Individualität, die — jeder Nothwendigkeit blosser leidiger Nachtreterei in sich selbst enthoben — sicher und unbeirrt vom verworrenen Tagesgeschrei der verschiedenen musikalischen Parteien und den modernen Kunst-Stichwörtern unserer orakelnden Kriticoraxe — — ihren eigenen Weg geht und sich ausspricht, wie sie Gott geschaffen hat und wie es ihr eben um's Herz ist. Diese Eigenthümlichkeit, deren innerster Grundton in einem — bald zu Klängen der Wehmuth oder zu sinniger Beschaulichkeit sich mildernden, — bald zu herben und dunkeln Accenten des Schmerzes, der Schwermuth sich verdüsternden —

tiefen Ernst besteht; sie klingt nicht allein auch hier überall wieder gleich erkennbar durch, sondern sie findet sich hier selbst noch entschiedener, reicher und bedeutender ausgesprochen. Während Flügel in den frühern „Nachtfaltern" Manches mehr blos skizzenhaft angedeutet und aphoristisch behandelt, so erscheint dagegen hier Alles mehr ausgeführt und von Hause aus breiter, langathmiger, angelegt; giebt sich hier eine ungleich vollständigere Ausbeutung und Austönung der jedesmaligen Grundstimmung oder Empfindung kund. Ja, wir möchten sagen: während die in dem frühern Heft enthaltenen Tonstücke ausschliesslich mehr in dem engern Kreise subjectiver Stimmungen und rein lyrischer Ergüsse verharren, — gewissermaassen den Charakter einer quietistisch-passiven, in sich versenkten Meditation an sich tragen, macht sich in einigen Nummern der vorliegenden Hefte ein leidenschaftlich-actives Ringen und Gestalten — mit einem Wort: der Pulsschlag dramatischen Lebens bemerkbar. Giebt sich hierin ein Unterschied und eine Steigerung gegen früher zu erkennen, so findet dagegen in dem Punkte, — dass in den neuen wie in den älteren „Nachtfaltern" Idee und Ausführung, die Erfindung und die Arbeit in gleichem Maasse bedeutend erscheinen, — dass auch hier das Gediegene mit dem Interessanten, das Originelle, Eigenthümliche mit dem Kunstvollen und Durchdachten aufs innigste verschmolzen ist, — die vollkommenste Gleichheit zwischen den ältern und jüngern Familiengliedern statt. Gleich No. 1, *B-dur* $\frac{3}{4}$, — ein reiches, duftiges Frucht- und Blumenstück, wo auf zartem, hellem Grunde sich das feine, goldene, melodische Gespinst — hier und da von zierlichen Figuren kunstreich durchbrochen und umgaukelt — träumerisch hinzieht — bestätigt hinlänglich die letztere, so eben ausgesprochene Bemerkung und dürfte sich durch seine vorwiegend melodiöse Haltung alsbald der Herzen der Hörer bemächtigen. Ungleich hervorragender — so in der Idee, wie in der ganzen Anlage und in der Durchführung erscheint das, sich auf einem ganz und gar verschiedenen Gebiet bewegende zweite Stück, ein in jeder Hinsicht äusserst glücklicher Treffer, ein wahrhaft genialer Wurf — ein ächter „Nachtfalter!" — — Der Componist zieht — ein musikalischer Magus — leise allerhand mystisch verschlungene Zauberkreise und versetzt uns so gleich in den ersten Tacten wie mit einem Schlage in die recht eigentliche Traum- und Zaubersphäre. Was wir zuerst hören, erscheint im eigentlichsten Sinne des Worts als musikalische Hieroglyphe; — erst im 19ten Tacte erfolgt die Entzifferung, die Lösung des Räthsels — fassen wir „des Pudels Kern". Von hier ab entfaltet sich ein ungemeines, reges Leben, ergiesst sich voll und breit ein prächtiger Figurenstrom, der — von stets wechselnden, eigenthümlichen harmonischen Streiflichtern wunderbar beleuchtet — in seinem, an seltsamen Krümmungen und Windungen reichen Laufe uns an manchem schönen Eiland vorüberfährt und Blicke in schöne Fernsichten eröffnet, bis in dem S. 10 beginnenden Intermezzo (*A-dur*) eine kurze Rast eintritt. Dies Intermezzo, das einen ganz entschiedenen und absonderlichen Gegensatz zu dem unsteten Grundcharakter des Ganzen bildet, und das wir am besten als eine Art „musikalisches Stillleben" — als ein, zu Fermaten des Gemüths einladendes Lorettohäuschen, ein — süsse Selbstvergessenheit athmendes — Tempelthal der Seele in Tönen, in welchem die scurrilen Fiorituren des Humors auf phantastische Weise sich mit wehmüthigen, von seeligen Kindheitsträumen leis durchzitterten Hirtenstimmen vermählen — bezeichnen; dies Intermezzo, sagen wir, ist in dem ganzen, ohnehin schon so merkwürdigen Stück doch das Merkwürdigste. Höchst charakteristisch und von eigenthümlicher Wirkung ist darin die periodische, mehrmalige Wiederkehr des Grundgedankens *a rigore del tempo* und das darauf folgende immer wieder Zurückfallen in den heitern und süssen Idyllenton, als ob das Herz, trotzdem der Dämon des Hauptmotivs unablässig weiter drängt, von der endlich aufgefundenen seligen Insel und von gewissen beglückenden Bildern und Träumen gar nicht sich losreissen könnte. — Fast möchte man hier Etwas von dramatischer Situation und Beziehung wittern. — Mit verdoppeltem Ungestüm setzt sich das, bis lang zurückgehaltene Motiv endlich wieder in seine Rechte; gewaltiger denn zuvor braust der Strom der Leidenschaft, dessen empörte Wellen von einem wahren Modulations-Orkan immer höher, bis zum Himmel empor, geschleudert werden, bis beim höchsten Kraftaufschwunge, — da, wo das erstere noch einmal mit gigantischen, ehernen Schritten einherschreitet, — das letzte entscheidende Wort ertönt.

Wurde zunächst vorzugsweise der Gesammtcharakter und der bedeutende poetische Gehalt des Tonstücks anzudeuten versucht, so möge es nun noch verstattet sein, auf Einzelnes, z. B. auf die mannigfachen, im Ganzen verstreuten, feinen und geistreichen Züge, auf die meisterhafte Durchführung, die, bei aller Consequenz und allem strengen Festhalten an der Grundidee, doch stets glücklich die Klippe der Monotonie zu vermeiden und eine reiche Mannigfaltigkeit zu behaupten wusste, — so wie endlich auch darauf aufmerksam zu machen, zu wie immer neuen Wendungen und Anwendungen das Hauptthema sich willig — und ganz wie von selbst — herleiht und vom Componisten benutzt wird.

No. 3, *Fis-moll* $\frac{2}{4}$, giebt — sowohl der Idee als der Ausführung nach — sich als ein wahlverwandtes und ihrem Vorgänger vollkommen ebenbürtiges Seitenstück zu erkennen, weshalb auch mehreres, über No. 2 bereits Bemerkte hier wiederholte Anwendung findet. Das dramatische Gepräge tritt darin noch entschiedener hervor, wie sich andererseits eine noch tiefere Erregtheit, eine noch heftigere, sich bisweilen zum höchsten Angstschrei der Seele steigernde Leidenschaftlichkeit kundgiebt. Es ist mit einem Worte ein ächtes, vom Genius der Nacht selbst eingegebenes musikalisches Nachtstück, das uns in seinem rasch vorübersausenden Fluge wieder ein Stück Menschenherz und Menschenleben enthüllt. In dem Zwischensatze (S. 6) steigt urplötzlich — wie ein „Wanderers Nachtlied" — eine milde, halb wie Tröstung, halb wie Gebet klingende Stimme durch die Einsamkeit der Nacht ruhig zum Himmel auf; und durch den, auf Augenblicke zerrissenen Wolkenschleier schimmern des Himmels ewige Sterne! — Bald jedoch ist die Stimme verhallt und der Sturm kehrt mit erneuter Heftigkeit zurück; immer höhere und dunklere Wolkenschatten steigen auf, bis zuletzt Alles vom riesigen Trauermantel tiefer undurchdringlicher Nacht verhüllt wird. — Neben der — schon einmal berührten, in gleichem Maasse vom umfassendsten, tiefsten Studium wie von einer reichen erfinderischen Ader bedeutendes Zeugniss ablegenden — Fähigkeit des Componisten: den Grundgedanken immer wieder in anderer Gestalt, unter andern Gesichtspunkten zur Erscheinung zu bringen, ihm stets wieder neue Seiten der Behandlung, neue Combinationen und Beziehungen abzugewinnen; — neben dieser Fähigkeit, die sich auch hier wieder im glänzendsten Lichte zeigt, ist es ausserdem noch die stete, logische Planmässigkeit und Consequenz, die überall sich geltend machende grosse technische Sicherheit in der Handhabung des Materials, welche in dieser Nummer wiederholte Anerkennung beansprucht.

Mehr dem subjectiven Grunde besonderer, individueller Stimmung entstiegen erscheint No. 4, *E-moll* $\frac{6}{8}$, insofern, als sich darin mehr eine passive, grüblerisch in sich gekehrte Beschaulichkeit, als der Charakter activer, aus sich heraus gehender Leidenschaft ausspricht. Obgleich das Tonstück ohne Ueberschrift, ohne alle nähere Bezeichnung, wird doch ein Jeder, dem die Gemüthswelt und gewisse Vorgänge und Zustände im Seelenleben keine

terra incognita geblieben sind, alsbald erkennen, um was es sich hier handelt und die ergreifende Wahrheit der Schilderung anerkennen müssen:

„Weiss nicht, was soll es bedeuten,
Dass ich so traurig bin.
Ein Mährchen aus alten Zeiten,
Es will mir nicht aus dem Sinn."

Auch hier ist's die, vom Dichter so unvergleichlich wiedergegebene Stimmung, ist es ein solches „Etwas, das uns nicht aus dem Sinn will" — sei es ein erkannter, quälender Gedanke, ein bestimmter Gram, oder der zu Zeiten urplötzlich uns anfallende Dämon jener, wie ein Alp auf uns lastenden, unerklärlichen Bangigkeit und tiefen Seelentrauer, was der Tondichter uns hier mit seinem Material ebenso ergreifend vorgeführt hat. Man höre diese, in quälender Unablässigkeit fort und fort gegen die gehaltenen Noten der Unterstimme antönende, nergelnde Figur! — Vertönlicht sie nicht mit wahrhaft erschreckender Treue jenen nagenden Wurm der Schwermuth, der so oft unversehens unser Herz beschleicht und nicht müde wird, es zu zerfleischen, — jenen Wurm —

„Dess' Stachel wühlet ewig fort" — *(Byron)*

Der S. 12 anhebende Mittelsatz, eine tief innige und edle Cantilene, die sich durch hohen, langathmigen Schwung auszeichnet, strahlt in seinem herrlichen, tiefblauen *E-dur* eine wahre Verklärungsglorie aus. Welch geheimnissvolles Rauschen, das uns umgieht! Ist's der Flügelschlag freundlicher Genien, die in magischen Kreisen vor uns auf- und niederschweben und uns von fernen, seeligen Gefilden wunderbare Kunden und tröstende Verheissungen zuflüstern? — Der Sinn dieses mild versöhnenden — ob auch hie und da noch vom Schmerz erhabener Resignation durchzuckten — Gesangs bedarf für den wahren Hörer, der Musik in sich selbst hat, keines Commentars; er liegt offen und klar genug vor ihm da.

Die „neuen Nachtfalter" sind nicht leicht und dürften selbst schon geübten und fertigen Spielern viel zu schaffen machen, wiewohl die ihnen darin zugemutheten Schwierigkeiten keine himmelstürmenden, sogenannten *„tours de force"* der Bravour*), keine willkührliche und geflissentlich herbeigeholte sind, sondern aus der Sache selbst, aus künstlerischer Nothwendigkeit entspringen und die eigentlichen Schwierigkeiten mehr in der richtigen Auffassung und dem gehörigen Verständniss der, dem betreffenden Stück jedesmal zum Grunde liegenden, poetischen Idee beruhen. Doch werden die Liebhaber des wahrhaft Gediegenen und Eigenthümlichen sich dadurch nicht abschrecken und sich die Mühe nicht verdriessen lassen, da sie versichert sein dürfen, dass sie sich hinlänglich dafür entschädigt finden, jedenfalls hier mehr ihre Rechnung finden werden, als dies bei dem gar so frugalen — in der That nur allzu „kindlichen" — Inhalt mancher, sich zum kindlichen Standpunkt vornehm herablassenden sogenannten Jugendstücke, trotz aller ihrer affectirten Einfachheit und Leichtigkeit, der Fall sein dürfte. *Carl Kossmaly.*

Carl Reinecke, Robert Schumann's Lieder für das Pianoforte übertragen. Hamburg und New-York, bei Schuberth und Comp.

Der Bearbeiter dieser Lieder verfolgt ungefähr denselben Weg, welchen Franz Liszt eingeschlagen mit der Bearbeitung der Schubert'schen Lieder. Wenn ein Lied sangbar ist, so ist es dankbar in dieser Gestalt. Ein schöner, wohlklingender und singender Flügel führt dem Hörer die Original-Composition oft entsprechender vor die empfindende Seele, als ein mittelmässiger Gesang. Wenn daher in diese Art der Transscription überhaupt irgend ein Werth zu legen ist, so wird es der sein, dass eine Originalmelodie eine weitere Verbreitung findet. Liszt hat mit seinen Bearbeitungen der Schubert'schen Lieder diese Gattung der Pianoforte-Musik gewissermaassen geschaffen, andere haben sie weiter ausgebildet, indem sie sich nicht mit einer blossen Uebertragung der Melodie und einer dieser angemessenen Harmonisirung begnügten, sondern noch mancherlei variirende Zuthaten gaben, woraus denn meistens nur etwas Halbes entstand. Die einfachere Form ist jedenfalls die bessere. Ihr folgt auch der Verfasser des vorliegenden Heftes, welches drei Lieder von Schumann enthält: „An den Sonnenschein", „die Minnesänger" und „Sonntags am Rhein". Wer Schumann's Lieder kennt, wird nach dem Gesagten den Werth des Heftes ermessen können. Ihm sollen sich noch drei andere Hefte anschliessen.

M. Bisping, Lore-Ley. „Ich weiss nicht, was soll es bedeuten" von Silcher, variirt für Pianoforte. Op. 4. Minden, bei Fissmer & Comp.

Die Original-Composition ist einfach und volksthümlich. Der Componist giebt dazu eine Introduction und Variationen, die leicht und fasslich, mittlern Spielern zu empfehlen sind.

A. G. Ritter, Ernst und Scherz, Pianoforte-Compositionen verschiedenen Charakters. Op. 16. Magdeburg, bei Heinrichshofen.

Das Heft soll nach dem Titel zwei Nummern enthalten. Die vorliegende führt die Ueberschrift: „Vom überwundenen Standpunkte". Ref. hat nicht mit sich einig werden können, was dieser democratische oder wenn dahinter eine Ironie steckt, reactionaire Titel bedeuten soll, in welchem Zusammenhange er mit der Composition selbst steht. Soll es ein Titel sein, wie so viele; soll das heutige Treiben der Politik oder der Wissenschaft im Einzelnen (denn da wird auch von einem überwundenen Standpunkte gesprochen; manche Phrasenmacher auf den Lehrstühlen meinen nämlich, dass der Standpunkt etwas Gründliches zu lernen ebenfalls überwunden sei) charakterisirt werden, oder wollte der Componist sagen, dass man in ernster Zeit auch noch den Humor haben könne, einen scherzhaften Titel zu erfinden. Oder endlich wollte er zeigen, dass der Standpunkt einer originellen und selbstständigen Erfindung überwunden sei? Denn das Hauptthema, welches sich durch die Composition zieht, ist, wenn auch im $\frac{6}{8}$-Tact, im Anfange wenigstens dasselbe, welches Orsini in der „Lucrezia" beim Gastmahle seinen Freunden zusingt. Kurz, wir konnten mit dem überwundenen Standpunkte nicht fertig werden. Uebrigens aber ist die Composition fliessend und geschickt geschrieben, dankbar für den Spieler und darf also Anerkennung beanspruchen.

Otto Lange.

Berlin.

Musikalische Revue.

Am 26sten wurde im Königl. Opernhause nach einem Zeitraume von funfzehn Jahren, Zampa aufgeführt. Hr. Kraus, den die Regie in einer grösseren Aufgabe, nachdem er aufs Neue an der Oper engagirt wurde, beschäftigen wollte, gab dazu wohl die nächste Veranlassung. Indessen können wir die von seiner Seite getroffene Wahl der Hauptrolle nicht glücklich heissen. Der Zampa ist ein heroischer Character, imponirend durch Figur und Gesang. Beide Eigenschaften fehlen Hrn. Kraus, so anerkennens-

*) Jene Kraftstellen, welche gewissen Klavierhäuptlingen den erwünschten Anlass zu den bei ihnen so sehr beliebten Tasten-Razzia's darbieten.

werth und trefflich seine sonstigen Leistungen sind. Ausserdem bewegt sich auch die Musik der Heroldschen Oper auf einem Terrain, für das Hr. Kraus nicht die erforderlichen Gaben besitzt. Die Oper trägt, so geschickt im Einzelnen auch die Situationen in der Musik getroffen werden, jenes phrasenartige, mehr deklamatorische als musikalische Gepräge, welchem die französische Musik seit diesem Jahrhundert verfallen ist. Mag dasselbe seine Berechtigung in dem Character des Volks und auch an geeigneter Stelle in der Kunstgeschichte haben: am besten wird es uns immer zur Anschauung gebracht werden auf heimischem Boden und von Künstlern, die ebenso gute Deklamatoren als Sänger sind. Hr. Kraus fühlte das wohl; er überbot sich daher in seinen Mitteln und erzielte, wenn wir auch Einzelnes auf eine momentane Indisposition schieben möchten, im Ganzen keine günstige Wirkung. Die weitere Besetzung der Oper bot ganz anziehende Einzelheiten. Namentlich zeichneten sich Frl. Tuczeck (Camilla) und Hr. Mantius (Dandolo) aus. Letzterer durch höchst naives und fesselndes Spiel wie durch Gesang. Hr. Pfister behauptete den Standpunkt, welchen wir bereits auf andern Gebieten der dramatischen Kunst an ihm kennen gelernt haben. Er ist immer derselbe. Frl. Marx war als Ritta recht brav, Hr. Fischer genügte.

Am 1. Juli schloss die Oper ihre Saison auf vier Wochen mit Saloman's „Diamantkreuz", über welche Oper kürzlich berichtet worden. Nach abgelaufener Ferienzeit werden die Darstellungen wieder beginnen und allgemach in die neue Wintersaison hineinleiten.

Dr. L.

Correspondenz.

Wiener Briefe.

XIII.

So lange ich auch mit musikalischen Berichten geschwiegen, so wenig habe ich über die künstlerischen Vorkommnisse der letzten zwei Monate nachzuholen. Unter den musikalischen Productionen einer Hauptstadt nehmen die Frühlings-Concerte selten eine glänzende Stelle ein, das schönere Frühlings-Concert in Wald und Fluren entlockt die meisten Zuhörer.

Auch in diesem Jahr waren die Concerte des April und Mai nur schwächliche Epigonen, von denen sich der grössere Theil nur durch die Firma eines österreichisch-patriotischen „möglich" machte. Ausser den drei Concerten des Pianisten R. Willmers waren nämlich alle übrigen entweder zum Besten der „Radezky-Stiftung" oder des „Welden'schen Invalidenfonds" oder der „verwundeten Krieger bei der Armee" u. s. f. Dabei wirkten Dilettanten aus den „höheren Kreisen" mit, eine höchst zweckmässige Idee, denn um eine Baronin singen und einen Ministerialbeamten spielen zu hören, geht der Wiener gern in's Concert.

Von allen Concerten das genussreichste oder vielmehr das einzig musikalisch genussreiche war die Production unsers Männergesangvereins, mit welcher dieser seinen diesjährigen Cyclus beschloss. Das Programm bestand fast durchaus in Novitäten.

Fr. Kücken, dessen klarer, melodiöser, wenngleich oft süsslicher Weise man gern begegnet, brachte diesmal einen frommen, namentlich im Anfang recht gelungenen Pilgerchor, mit nur zu lang ausgesponnenem Schluss. Der „Musikantenchor" desselben Componisten hat ein glückliches Hauptthema, gehört übrigens wie Zöllner's „Wanderlied" zu jenen Liedertafelstücken, welche nicht sowohl für den Concertsaal, als zur geselligen Erheiterung auf Landpartieen, zu Ständchen u. dgl. bestimmt sind, wo sie treffliche Dienste leisten. Als Composition gefällt Zöllner's Wanderlied durch eine gewisse derbe Frische; neu sind weder die Themen noch der marschartige Rhythmus; in der Form ist dasselbe durch überhäufte Wiederholungen bis zur Effectlosigkeit ausgedehnt. Zwei neue Quartetten von Otto und Zöllner mussten leider wegen Unpässlichkeit eines Solosängers wegbleiben. Pauer's „zur Nacht" ist eine jener talentlos langweiligen Compositionen, bei welchen man nach jedem Tact den folgenden stets mit Bestimmtheit voraus weiss, ohne von dieser prophetischen Gabe grosse Freude zu erleben. Desto erwärmender klang darauf das nach einem Volkslied arrangirte Quartett „Im Mai", dessen naive Treuherzigkeit bei den Schlussworten:

„Und es wird sich schon mache,
Denn i mein's ja so gut, —
Unser Herrgott wird's mache,
Dass er z'sammen uns thut."

tief rührend zu Herzen spricht.

Unsere Mitbürger Esser und Titl haben sich diesmal, der erstere mit einem Quartett: „Huldigung", der letztere mit einem „Schifferchor" leider wenig über die melodiöse Gewöhnlichkeit erhoben. Das komische Genre war durch Reissiger's Chor: „Ach wie sind die Zeiten so schwer!" äusserst zeitgemäss repräsentirt. Von sehr guter Wirkung ist dessen langsamer kanonischer Anfang, der schnelle Satz scheint etwas hastig und gezwungen.

Die Perle des Programms war auch diesmal Franz Schubert. Mit den ersten Tönen des „Ständchens" (von Grillparzer): „Zögernd leise, in des Dunkels nächt'ger Stille sind wir hier" steht der wohlbekannte, romantische Meister unverkennbar vor uns, das leise zärtliche Flüstern schwillt immer lauter an, bis zu dem Gipfelpunkt: „Schlaf du nicht, wenn der Neigung Stimme spricht." Leider fällt der hierauf folgende Mittelsatz gegen den Anfang ab; die etwas didactischen Worte:

„Sucht' ein Weiser nah' und ferne
Menschen einst mit der Laterne,
Wie viel selt'ner dann, als Gold,
Menschen uns geneigt und hold!"

haben beim Componisten eine prosaische Musik hervorgerufen, welche die frühere zarte Stimmung selbst dann nicht mehr aufkommen lässt, als zum Schluss der erste Satz zurückkehrt.

Wie weit wird aber Schubert's „Ständchen" von seinem Chor „Mondenschein" zurückgelassen, der uns wie sein Seitenstück „Nachthelle" mit unmittelbarer Kraft in die Zauber einer mondhellen Nacht versetzt. Wenn wir uns aber in der „Nachthelle" mit ihrer eintönig starren Begleitung, ihrem graden Tact und Rhythmus, ihrem leisen Gang, in welchen einige kühne sforzirte Accorde wie scharfe Schlagschatten fallen, eine klare Winternacht vorstellen, und zwar in den menschenleeren Plätzen einer Stadt, wo das Mondlicht silbern von den Dächern fliesst, — so führt uns im „Mondschein" die wiegende Triolenmelodie das süsse Heben und Senken der Begleitung in eine üppige Sommernacht. Wir stehen in einem reichen blühenden Garten, die Luft ist warm und in die stille Nacht empor weht der starke Duft der Viole. Schubert malt uns da eine wunderbare Landschaft in Tönen, und mehr als eine blosse Landschaft, denn es schlägt ein Herz darin, ein volles, liebendes Menschenherz!

Nun noch einige Worte über Hrn. Rud. Willmers.

Dieser Pianist hat seit seinem letzten Wiener Aufenthalt die glänzenden Vorzüge seiner Technik noch vollkommener herausgearbeitet und gehört unbestritten zu den ersten Virtuosen seines Instruments. Dies summarische Lob enthält eine vollständige Anerkennung der Willmers'schen Virtuosität, es möge mir demnach erlassen sein, jedem einzelnen Kunststücke derselben mit emsiger Bewunderung nachzugehen.

In die Tempel der Kunst dürfen wir den vormärzlichen Zuständen keine Rückkehr gestatten, wir dürfen die Eine grosse

März-Errungenschaft, die uns Niemand nehmen kann, nicht selbst verthun: den ernsten Sinn. Das soll in unserm Falle heissen, dass, was früher nicht zu loben war, jetzt nicht zu entschuldigen ist, die Sitte nämlich, über eine wenn noch so vollendete Virtuosenbravour Seiten voll der maasslosesten Bewunderung zu schreiben. Nur Unkenntniss oder Ungerechtigkeit mag deshalb die hohe Wichtigkeit des Virtuosen verkennen; er ist die rechte Hand des schaffenden Genius und ohne diesen gerade so viel werth, wie eine kräftige Executivgewalt ohne Gesetzgebung. Gründliches Studium und ausführliche Beurtheilung scheint mir eine Virtuosenleistung nur dann ansprechen zu dürfen, wenn sie entweder als Darstellung (Nachdichtung) grosser Meisterwerke auftritt, oder die Aeusserung einer an sich eigenthümlichen genialen Persönlichkeit ist. Also: wenn die Virtuosität in ein Höheres übergeht, oder aus einem Höheren hervorströmt. Sobald sie aber nur blosse Virtuosität ist, gehört sie in die Reihe geselliger Fertigkeiten und Unterhaltungen, wobei es, bei gleichem Princip, keinen Unterschied macht, ob sie im Grade der Ausbildung etwas höher oder niedriger stehe.

Hr. Willmers bezeichnet weder eine neue eigenthümliche Richtung des Klavierspiels, noch hat er sich je im Vortrag fremder gediegener Compositionen gezeigt. Selbst in der Mechanik ist nichts gerade ihm eigenthümlich, ausser etwa der in solcher Vollendung nirgend weiter vorkommende Triller.

Der Eifer, mit dem die Kritik irgend eine Erscheinung bespricht, soll ein treuer Maassstab sein für deren künstlerische Wichtigkeit; das grössere Kunstwerk verlangt die gründlichere Besprechung, der lebendigere Eindruck das wärmere Wort. Wenn ich nun über den Eindruck Rechenschaft legen soll, den Willmer's Concert auf mich gemacht, so war es höchstens der der Bewunderung, aber nicht jener begeisterten, innigen Bewunderung, die wie ein Dankgebet zu dem Genius aufsteigt, dessen Strahlen uns erwärmten und erleuchteten, sondern der kühlen sinnlichen Bewunderung für die Sicherheit einer technischen Meisterschaft. Wir hörten in Willmer's Concerten die kühnsten Sprünge, die nettesten Passagen, die rundesten Triller, — aber eben nichts anderes, als Sprünge, Passagen und Triller.

Bei Willmer's Compositionen (er spielt keine andern) verschmachtet Herz und Geist und die prunkenden Titel derselben („die Windsbraut“, „*Rêverie poétique*“, „die Silphyde“ etc.) sind nicht im Stande, deren geistige Blösse zu decken. Solch' glänzendes Kinderspiel kann man als Zugaben und Ruhepunkte nach grossen inhaltreichen Compositionen mit Vergnügen hören; für sich allein und als Hauptsache hingestellt bleiben sie werthlos. Bonbons und Zuckerwerk mag man mitunter gerne naschen, aber man kann nicht davon leben, ebenso sind des Hrn. Willmer's Etuden, Capricen und Opernfantasien ein leidliches Confect, aber keine Nahrung.

Ich wiederhole mit Vergnügen die Eingangs ausgesprochene Ueberzeugung, dass Hr. Willmers in seinem Kreise sehr Bedeutendes leiste, nur erscheint mir dieser Kreis selbst nicht bedeutend genug, um sich dafür zu entzücken. Die liebenswürdige Persönlichkeit des Hrn. Willmers verdiente, dass er stets vor vollen und enthusiastischen Häusern spielte; ob dieser freundliche Wunsch werde dauernd erfüllt werden, ist eine andere Frage. Die Zeit, wo das Glitzern und Flimmern einer inhaltlosen Virtuosität das ganze Publikum und die gesammte Journalistik in Delirium versetzen konnte, diese Zeit „glücklicher“ Naivität scheint vorüber zu sein. Ist sie's nicht, so wollen wir wenigstens nicht dazu beitragen, sie zu halten. *E. H.*

Feuilleton.

Ein musikalisches Curiosum.

„Nichts Neues unter der Sonne.“

Kritische Erläuterungen über Mozart's Opern von Oulibischeff, übersetzt von Kossmaly, p. 225.

„Man zähle die Gespenster, Erscheinungen, Geister und Kobolde, die nach Mozart auf der lyrischen Scene sich haben vernehmen lassen; man gedenke des ungeheuern Apparats von Mitteln, die man angewandt hat, um uns an diese Erscheinungen glauben zu machen. Weder die Decorationen und die Maschinerie, noch die Phantasmagorie, weder die Dissonanzen und das Blech und das Kupfer, weder die See-Sprachröhre, noch der, durch die Erfindung der Ophicleiden und die glücklichen Entlehnungen aus der chinesischen Musik bis zum höchsten Gipfel gesteigerte Lärm — von Allem diesen hat sicher nichts unsern modernen Componisten gefehlt. Um nur die berühmtern anzuführen, so haben wir den Schatten der Hexe von Zumsteeg in der Oper die Geister-Insel — und den klassischen Schatten des Ninus in der Semiramis von Rossini und den Höllen-Walzer nebst anderen Teufeleien aus Robert le Diable, und die, nach meiner Meinung, den musikalischen Höllenkünsten Meyerbeer's und so vieler anderer weit überlegenen Teufeleien des Freischützen gehört. Nun wohl, wir wetten, dass der Comthur all seine Nebenbuhler aus der andern Welt überleben wird, weil er unbestritten an ächter Todtenhaftigkeit die ganze Gesellschaft übertrifft.“

Hildegard von Hohenthal von Heinse, 2ter Theil, pag, 328: „Das Recitativ nebst dem Orakel gehört unter das Erhabenste in dem ganzen Vorrathe der Musik, und ich kenne wenig, was ihm gleich käme. Man glaubt in der That in Delhi zu sein, so stark und gewaltig ist die Darstellung.“

Pag. 331: „Der Chor der unterirdischen Gottheiten, welche in einem Tone fortsingen, um den sich Geigen und Posaunen winden und den die Hörner in Octaven gewaltig verstärken, ist ein grosser Zug von Gluck's Genie. Die Melodie besteht aus einem Tone und macht den Bass ganz neu, furchtbar und schrecklich.“

Wer einen Blick auf den Mozart'schen Geist und das Gluck'sche Orakel und Höllengeister wirft, wird, wenn er unpartheiisch ist, gestehen, dass die Factoren sehr ähnlich sind und dass Mozart bei seiner Darstellung die Gluck'sche Musik vor sich gehabt hat; auch wird behauptet, Mozart habe selbst dies nie geläugnet. Wenn nun Oulibischef mehrere Componisten anführt, die Geister dargestellt haben, so hätte er Gluck nicht vergessen sollen; er citirt ihn so häufig, dass er jenes wissen musste. Als Optimist für Mozart muss er also vorsetzlich davon keine Erwähnung gemacht haben. Dass aber Mozart's Geist auf der Bühne mehr Effect machen muss, als Gluck's Orakel und Höllen-Geister, liegt in der Situation.

Die gegen Ende in der Alceste noch vorkommenden Chöre der Höllen-Geister und das Rufen des Charons haben die nämliche Factur, wie die hier copirte Stelle.

Die vorstehenden, von einem so innigen Verehrer als gewiegten Kenner der Kunst herrührenden Zusammenstellungen und daran geknüpften Schlussbemerkungen erscheinen mir von einem zu bedeutenden allgemeinen musikalischen Interesse, um sie der Oeffentlichkeit vorenthalten zu können.

Stettin, im Juni 1849. *C. Kossmaly.*

Die letzte Soirée der Mdme. Catalani.

Paris. Wir wollten der Nachricht, welche uns den Tod dieser Königin des Gesanges ankündigte, kaum Glauben schenken. Denn schon mehrmals war eine solche Trauerbotschaft voreilig gewesen. Im Juli 1841 lasen wir sie sogar mit allen Einzelheiten eines Trauerbegängnisses, wie sie einer so grossen Künstlerin ziemen.

Heute ist es uns nicht gestattet Zweifel zu hegen. Mdme. Catalani endete ihr Leben in einem Lande, wo sie eine Zuflucht vor den Kriegsstürmen, welche Italien verwüsten, zu finden hoffte. Ihre Augen schlossen sich nicht auf der schönen Villa am Comersee, wo sie ausruhte von den Erfolgen ihres Ruhms; ihre letzten Seufzer empfing die Stadt Paris, der sie in der frühesten Jugend lange Zeit angehörte und die von ihrem Ruhme während des Kaiserreichs und der Restauration glänzte.

Am Sonntag den 20. Juni befand sie sich in ihrem Zimmer allein, als zwei italienische Künstlerinnen, Mutter und Tochter, denen wir diese Nachrichten verdanken, ihr einen Besuch machten. Bald wurde die Unterhaltung lebhaft und richtete sich besonders auf den Tod des Marschalls Bugeaud, den Mad. Catalani genau kannte und dessen Alter, wie sie sagte, dem ihrigen etwa gleich war.*) Um das Gespräch auf einen andern Gegenstand zu lenken, sprachen die Besuchenden über Musik und äusserten der grossen Künstlerin namentlich den Wunsch, von den Anfängen ihrer Kunstlaufbahn etwas zu erfahren.

„Ich war acht Jahre, antwortete die Künstlerin mit grösster Naivität und Bescheidenheit, als meine Schwester, damals in einem Alter von sechszehn Jahren, im Besitz einer schon ausgebildeten Stimme, eines Abends zu einer grossen Gesellschaft eingeladen wurde. Ich bat meine Eltern aufs Herzlichste, mich mitzunehmen, und sie schlugen dem Kinde den Wunsch nicht ab, nachdem es versprochen, verständig und artig zu sein. Meine Schwester sang mit ausserordentlicher Vollendung und vielem Beifall. Kaum hatte sie geendigt, so erklärte ich der Gesellschaft, dass ich wohl noch besser singen könnte als meine Schwester, und so wiederholte ich mit kindlicher Verwegenheit dieselbe Arie vollkommen rein und mit einer für mein Alter auffallenden Kunst. Von diesem Augenblick erhielt ich Unterricht. Als ich sechszehn Jahr alt war, trafen meine Familie unerwartete Unglücksfälle und ich wurde genöthigt, die Bühne zu betreten. Ich debütirte zu Venedig im Theater der Fenice mit dem berühmten Marchesi, der mein Lehrer wurde und dem ich Alles verdanke, was ich geworden bin.“

Mad. Catalani sprach darauf von Jenny Lind, die sie beim Lord Normanby gehört hatte, mit der grössten Hochachtung. Dann wandte sich das Gespräch auf grosse und kleine Reisen. „Wie gern, sagte Mad. Catalani, möchte ich in Florenz sein. Wir haben da niemals die Cholera gehabt, aber die Revolution trieb mich fort mit meinen Kindern aus dem schönen Lande. Ich sehne mich nach einer baldigen Wiederherstellung der Ruhe, um in mein Vaterland zurückzukehren. Nach dieser Reise will ich mich auf eine andere vorbereiten, auf eine weit grössere! . .“

Diesen Worten stellten die beiden Damen die treffliche Gesundheit entgegen, deren sich die Künstlerin erfreute und verscheuchten auf eine geschickte Weise solche Todesgedanken. Man sprach noch über mancherlei Dinge, besonders auch von dem seltenen Glück einer grossen Künstlerin, viel für die Armen und Hülfsbedürftigen thun zu können, einem Glücke, welches diesen und sich selbst die Künstlerin oft bereitet hätte. Um zehn Uhr trat ihre Tochter, Frau Baronin Deslandes, in das Zimmer, darüber erfreut, dass die Mutter den Abend nicht allein zugebracht hatte. Die beiden Damen entfernten sich. Mad. Catalani begleitete sie bis an die Thür und umarmte sie mit grosser Zärtlichkeit.

Am andern Morgen wurde sie von der todtbringenden Krankheit ergriffen und in wenigen Stunden hatte sie ihr schönes Leben ausgehaucht. Mad. Catalani sollte Florenz nicht wiedersehen. Sie hatte ihre letzte Reise gemacht! —

*) Die Biographieen berichten, dass Mad. Catalani zu Sinigaglia 1780 geboren.

Nachrichten.

Berlin. Die Gemahlin des jüngst verabschiedeten K. Sardinischen Gesandten am hiesigen Hofe, Grafen Rossi (Henriette Sontag), betritt von Neuem die theatralische Laufbahn, die sie vor 19 Jahren verlassen. Sie hat sich nach London begeben, um binnen acht Tagen dort aufzutreten; dem Vernehmen nach erhält sie für jede Vorstellung 1000 Lstr., ein Benefiz, ein Hotel garni und Wagen und Pferde. Hrn. Lumley ist es gelungen, dieses Engagement zu veranstalten. Ganz vor Kurzem hatten wir Gelegenheit, die unvergleichliche Sängerin, die noch im vollen Besitz der seltensten Mittel ist, im Radziwill'schen „Faust“ zu hören, und freuen wir uns im Interesse der Kunst, die grosse Künstlerin dieser wieder zugeführt zu sehen.

— Ueber unsern Landsmann, den Violin-Virtuosen Herrn Aug. Moeser, giebt uns das *Diario de Pernambuco* vom 8. Mai Folgendes: Das ausgezeichnete seltene Talent des Hrn. A. Moeser ist, wie früher in Spanien und Portugal, auch in vielen Plätzen Brasiliens, als: in Rio de Janeiro, Bahia etc., ebenso hier bei uns allgemein bewundert worden. Derselbe gab vorgestern ein sehr zahlreich besuchtes Concert, in welchem seine ausserordentlichen Kunstleistungen mit stürmischem Beifall begrüsst wurden. Von hier begiebt sich der Künstler über Buenos-Ayres, Valparaiso und Chili nach West-Indien.

— Unter den zu „Berlin bei Nacht“ componirten Couplets gefällt ganz besonders ein von Conradi componirtes komisches Lied von Kalisch: „Sehnsucht nach Californien“. Conradi, einer unserer geschicktesten Instrumentalisten, bekannt durch seine vortreffliche Symphonie, ist als Kapellmeister bei dem neuen Theater in Stettin engagirt.

— Josef Gungl's erstes Concert nach seiner Rückkehr aus Amerika fand am 2. Juli im Sommer'schen Local statt. Leider verhinderte das schlechte Wetter die Ausführung des Concerts im Garten und die kleinern Räume des Saales konnten die Menge der Zuhörer nicht fassen, so dass Hunderte ohne Eintritt zu finden den Rückweg antreten mussten. Wie beim Abschied Gungl's sich die aufrichtigste Theilnahme kundgab, so die Begrüssung bei der Rückkehr. Der Jubel, als Gung'l das Orchester betrat, wollte in den Kopf an Kopf gefüllten Sälen nicht enden und legte sich erst nach einer langen Pause. Jeder Nummer des Programms folgte der Beifall des Publikums und erreichte bei seinen neuen Walzern: „Träume auf dem Ocean“ den Höhepunkt, welches Stück da capo gespielt werden musste. Das Concert endigte mit dem unvermeidlichen „Oberländler“, ohne welchen zu hören das Publikum sich nicht trennen konnte. Das Orchester enthält zum grössten Theil frühere Mitglieder seiner ausgezeichneten Kapelle und deshalb nach so kurzer Zeit das vortreffliche Ensemble. Die elegante Welt Berlins hat diesen Sammelplatz in der Zeit seiner Abwesenheit vermisst und wird sich jetzt bei seiner Rückkehr durch häufigen Besuch schadlos halten. *d. R.*

Breslau, im Juni. (Orgel-Instituts-Prüfung.) Mit welchem Eifer Hr. Organist Seidel sich die Pflege seines bereits seit vier

Jahren bestehenden Orgel-Instituts angelegen sein lässt, stellte sich aufs Neue bei der am 6. d. M. in der Kirche zu St. Christophori veranstalteten öffentlichen Prüfung heraus. Das vorher ausgegebene Programm lieferte vorneweg den Beweis, wie Herr Seidel sich mit die Aufgabe gestellt hat, seine Zöglinge nur mit den besten Meistern, wie Seb. Bach, H. Rinck, A. Hesse, G. Fischer u. A. bekannt zu machen, und ihnen auf diese Weise eine solche Richtung zu geben, dass durch ein würdevolles Orgelspiel beim öffentlichen Gottesdienst die Andacht erhöht wird. Bei der vorgedachten Prüfung liessen sich die Zöglinge Adolph Hübner, Albrecht Altmann und Herrmann Schönfeld hören, und zeigten die anwesenden Kenner und Kunstfreunde an den verschiedenen Orgelvorträgen, welche von den genannten Zöglingen sowohl mit Verständniss als auch technisch sehr brav ausgeführt wurden, eine lebhafte Theilnahme. Auch kamen mehrere eigene Compositionen der Zöglinge zu Gehör, worin sich Talent und eine dem Edlen zugewandte Richtung bekundete. Möge das Institut ferner gedeihen und der wackere Führer desselben sich auch desjenigen Erfolges erfreuen, welcher ihn für seine bis zur Aufopferung gehende Thätigkeit zum Besten kirchlicher Zwecke einigermaassen entschädigt.

Königsberg. Fanny Cerrito und ihr Gemahl St. Léon gastiren hier und traten in einem neuen Ballet: „die Sirene“ auf. Ihre Absicht war eigentlich, einer Einladung des Stockholmer Theaters zu folgen. Allein obgleich ihnen deutscher und dänischer Seits die Erlaubniss ertheilt war, durch die kämpfenden Heere ihren Weg über die Inseln nehmen zu dürfen, so waren sie dennoch durch den eben wieder ausgebrochenen Kampf gezwungen, sich zurückzuziehen. Sie kehrten nach Hamburg zurück, wo es Hrn. Cornet gelang, die Künstler zum Auftreten auf unserer Bühne zu bestimmen und wodurch uns die Gelegenheit geboten wird, dieses seltene Künstlerpaar kennen zu lernen.

— Am 27. v. M. begann nach mehrwöchentlicher Abwesenheit unsere Oper mit der „Stummen von Portici“. Fr. Howiz-Steinau und Hr. Beyer wurden mit vielem Beifall aufgenommen. Leider ist in Stelle des frühern Musikdirectors Sobolewski Herr Borowski getreten, zu dem wir nicht das Vertrauen haben, dass er uns den früheren tüchtigen Dirigenten ersetzen wird. Das erste Debut rechtfertigte unsere Vermuthung, indem unser sonst so gutes Orchester bei weitem nicht so sich zeigte, wie wir es unter Sobolewski's Leitung gewohnt waren.

Stralsund. Director Leo hat uns leider wieder verlassen. Seit langer Zeit haben wir keine so gute Gesellschaft gehabt. Die Aufführung des „Thal von Andorra“, mit herrlichen Decorationen ausgestattet, verdanken wir Hrn. Leo, und bedauern nur, durch dessen Abreise verhindert zu sein, diese Oper öfter zu hören, welche hier mit ausserordentlichem Beifall gegeben wurde.

Hamburg. Ein neues Ballet: „der Taranteltanz oder die homöopathische Cur“ von Corelli, durch Frl. Fanny Elsler bei uns in Scene gesetzt und am 27. v. M. zur Aufführung gebracht, hat eine schöne Musik von Casimir Gide erhalten, der es indessen an Anklängen aus Meyerbeer, Auber, Donizetti u. A. nicht fehlt. Das Sujet, im Ganzen sehr dürftig, wird durch die vollendete Meisterschaft der Künstlerin im pantomischen Ausdruck getragen.

Frankfurt a. M. Mit vielem Beifall wurde das in der Anlage höchst poetisch gehaltene Feenspiel „der Zauberschleier“ mit guter Musik von Titl gegeben und wird noch immer mit vielem Beifall wiederholt. Die Liederposse „Lindane“ ist dagegen eine Fadaise, welche durch die anmuthigen Tänze, die darin vorkommen, kaum über Wasser gehalten werden kann. Das Balletcorps des Hrn. Tescher aus Darmstadt führt unter Zudrang des Publikums fort, Vorstellungen zu geben. So gewinnen diejenigen Opern, in welchen die vorgeschriebenen Ballets ad acta gelegt worden, z. B. „die Stumme von Portici“, „Robert“, Maskenball u. A. durch das Darmstädter Ballet bedeutend an Interesse.

London. Am 8. v. M. wurde von der deutschen Opern-Gesellschaft „Don Juan“ im Drurylane-Theater aufgeführt. Den Don Juan sang Hr. Pischek, Donna Anna Mad. Spatzer, Ottavio Hr. Rauscher und den Leporello Hr. Formes. Der Beifall des Publikums war lebhaft, das Haus gut besetzt.

Mailand. Die Verpachtung des berühmten Theaters der Scala ist auf sieben Jahre ausgeschrieben worden.

Berichtigung.

Pag. 208. Nekrolog Kalkbrenner's, 17te u. 18te Zeile, anstatt „Albrecht Berger“ lies: „Albrechtsberger“.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

LE COURRIER DE BERLIN,

Journal français politique et littéraire,

paraissant 2 fois par semaine.

Le Courrier de Berlin commencera le 3 juillet prochain la publication du IVe volume des **Mémoires d'Outre-tombe** de **Chateaubriand** (années 1802—10). Les premiers chapitres de cet ouvrage d'un si haut intérêt politique et littéraire venant de paraître tout récemment à Paris, notre journal les reproduira *pour la première fois*, en Allemagne.

Nous achèverons le touchant et poétique épisode de **Graziella**, par M. de **Lamartine.**

Nous publierons en outre:

Les *Comptes-rendus* des séances législatives. *Revues politiques et littéraires* de l'Allemagne et de l'étranger. Biographies contemporaines — Correspondances — Tableaux de moeurs — Physiologie de Berlin — Anecdotes littéraires, des théâtres et des salons — Poésie, romans, modes, variétés etc.

Nous donnerons prochainement en Feuilleton. — **Les tribulations électorales** de M. l'assesseur **Oscar Bummler,** candidat à la députation de la IIe Chambre, Nouvelle politico-comique en six chapitres par JULES MELLIER.

Abonnement — 3 mois 1 Thal. — s'adresser à Berlin à la **librairie B. Behr** et pour les provinces chez les **Directeurs des Postes et les libraires.**

Im Verlage

von

Ed. Bote & G. Bock

(Gustav Bock)

Hof-Musikalienhändler Sr. Majestät des Königs und Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Albrecht von Preussen,

Berlin, Jägerstr. 42. **Breslau,** Schweidnitzerstr. 8. **Stettin,** Schulzenstr. 340.

erschien die einzig rechtmässige Ausgabe sämmtlicher Compositionen

von

JOSEF GUNG'L.

Op.		Für Pfte. à 2 ms. Thlr. Sgr.	Pfte. à 4 ms. Thlr. Sgr.	Pfte. u. Vla. Thlr. Sgr.
1.	Ungarischer Marsch (Sturmmarsch)	- 5	- —	- —
2.	Kettenbrücken-Galopp	- 7½	- —	- —
3.	Schnellpost-Galopp	- 5	- —	- —
4.	Grätzer Polka	- 5	- —	- —
5.	Eisenbahn-Dampf-Galopp	- 5	- 7½	- —
6.	Die Berliner, Walzer	- 10	- —	- —
7.	Mazurek, in *F*	- 5	- —	- —
8.	Bestürmung v. Saida, gr. Manövrirmarsch	- 7½	- —	- —
9.	Ungarischer Zigeunermarsch	- 5	- —	- —
10.	Grosses milit. Marsch-Potpourri	- 15	- —	- —
11.	Frühlingsfeier, Galopp	- 7½	- 10	- —
12.	Schach der Traurigkeit, Galopp	- 5	- 7½	- —
13.	Alpenklänge, Steyrische Nationaltänze	- 12½	- —	- —
14.	Ehestandsfreuden, Galopp	- 7½	- —	- —
15.	Fest-Polonaise	- 5	- —	- —
16.	Herbstblumen, Walzer	- 15	- —	- —
17.	Ton-Mährchen, Walzer	- 15	- 20	- 15
18.	Die Magyaren, Walzer n. ungar. Motiven	- 15	- —	- —
19.	Ungarischer National-Tanz	- 5	- —	- —
20.	Sirenen-Galopp	- 7½	- —	- —
21.	Mazurek, in *D*	- 5	- —	- —
22.	Carnevalstraum, Galopp	- 10	- 10	- —
23.	Tanz-Locomotive, Walzer	- 15	- 20	- 15
24.	Bachus-Freuden, Galopp	- 10	- 10	- —
25.	Grätzer Colisäums-Marsch	- 5	- —	- —
26.	Kriegers-Lust, Fest-Marsch, in *H*	- 5	- 5	- —
	do. do. leicht arr. in *C*	- 5	- —	- —
	do. do. mit Text	- 7½	- —	- —
	do. do. transcrite par C. Voss	- 15	- —	- —
27.	Münchner Polka	- 5	- —	- —
28.	Murlieder ohne Worte, Steyrer Ländler	- 12½	- —	- —
29.	Colombinen-Galopp	- 10	- 10	- 10
30.	Die Salzburger, Walzer	- 15	- 20	- 15
31.	Klänge aus der Heimath, Oberländler	- 10	- 10	- 10
				f. Sext. - 15
	do. transcrite et varié par C. Hennig	- 20	- —	- —
32.	Die Erlanger, Walzer	- 15	- 20	- 12½
33.	Hyacinthen-Polka	- 5	- 5	- —
34.	Der fröhliche Uhlane, Mazurek	- 5	- 5	- —
35.	Mein Gruss an Berlin, Marsch	- 5	- —	- —
36.	Maiblümchen-Galopp	- 5	- 5	- —
37.	Paulinen-Polka	- 7½	- 18	- —
38.	Steyrer's Heimweh, Marsch	- 5	- 5	- —
39.	Mein erster Walzer in Berlin	- 15	- 20	- 15
40.	Une fleur de danse, Galopp	- 7½	- 7½	- —
41.	Aurora, Festmarsch	- 5	- —	- —
42.	Der 15. October, Marsch	- 7½	- —	- —
43.	Gazellen-Polka	- 5	- —	- —
44.	Die Industriellen, Walzer	- 15	- 20	- —
45.	Potsdamer Casino-Polka	- 7½	- —	- —
46.	Ein Tropfen aus der Oder, Polka	- 5	- —	- —
47.	Die Preussische Parade, 3s Marsch-Potp.	- 25	- —	- —
48.	Stettiner Soirée-Walzer	- 15	- —	- —
49.	Willkomm im Grünen, Walzer	- 15	- 20	- —
50.	Sommers Salon-Polka	- 5	- —	- —
51.	Parade-Marsch	- 5	- —	- —
52.	Wiedersehn, Walzer	- 15	- 20	- —
53.	Breslauer Vauxhall-Polka	- 7½	- —	- —
54.	Mazurek No. 4, in *D*	- 5	- —	- —
55.	Vagabonden-Polka	- 7½	- —	- —
56.	Gambrinus-Polka	- 7½	- —	- —
57.	Elfen-Quadrille	- 10	- 12½	- 12½
58.	Terpsichorens-Schwingen, Walzer	- 15	- 20	- —
59.	An Schleswig-Holstein, Marsch	- 7½	- —	- —
60.	Wiener Sperl-Lust-Klänge, Walzer	- 15	- —	- —
61.	Grazien-Polka	- 7½	- —	- —
62.	Elite-Quadrille	- 10	- —	- —
63.	Venus-Reigen, Walzer	- 15	- 20	- 15
64.	Reminiscences musicales, Potp.	- 15	- —	- —
65.	Illustrirte Polka	- 7½	- —	- —
66.	Waffenruf, Marsch	- 5	- —	- —
67.	Ideal und Leben, Walzer	- 7½	- 20	- 17½
68.	Signale für die musikalische Welt, Potp.	1 —	- —	- —
69.	Genrebilder, Potpourri f. Pfte.	- —	1 —	- —
70.	Hanseaten-Marsch	- 7½	- —	- —
71.	Matrosen-Polka	- 7½	- —	- —
72.	Norddeutsche Weisen, Walzer	- 15	- 20	- 15
73.	Schlesische Lieder, Walzer	- 15	- —	- —
74.	Melodische Skizzen, 6s gr. Potp.	1 10	- —	- —
75.	Vielliebchen-Polka	- 7½	- —	- —
76.	Osmanen-Marsch	- 7½	- —	- —
77.	Abschied von Berlin, Walzer	- 15	- —	- —
78.	Indianer-Polka	- 7½	- —	- —
79.	Quadrille über Melodien ges. v. Christy Minstrels	- 10	- —	- —

Sämmtliche Werke sind auch für Orchester erschienen.

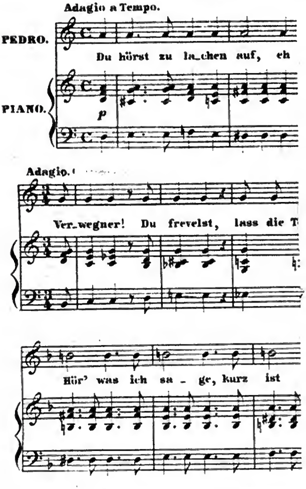
Dieser Nummer ist eine Noten-Beilage beigelegt.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8. Stettin, Schulzenstr. No. 340.

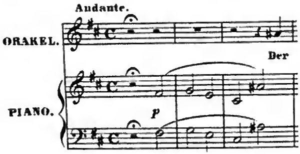
Druck von J. Petsch in Berlin.

2

Aus Don Juan von Mozart componirt
starb 1791.



Aus Alceste von Gluck componirt i
starb 1787.



augenblickliches Bedürfniss oder augenblicklich erfüllbar sei, Spricht man vom Verfall der Kirche, so ist ihre Hebung

Im Verlage

von

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 28. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 11. Juli 1849.

Zu beziehen durch:
WIEN. Pietro Mechetti qm Carlo.
PARIS. Brandus et Comp., 87. Rue Richelieu.
LONDON. Cramer, Beale et Comp., 201. Regent Street.
St. PETERSBURG. A. Büttner.
STOCKHOLM. Hirsch.

NEW-YORK. Scharfenberg et Louis.
MADRID. Union artistico-musicae.
ROM. Merle.
AMSTERDAM. Theune et Comp.
MAYLAND. J. Ricordi.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerst. 8, Stettin, Schulzenst. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Hochschule der Tonkunst. — Recensionen (Concert- u. Salonmusik f. Violine, Compositionen für Pianoforte). — Correspondenz (London). — Feuilleton (Musikalisches Verlagsrecht in England). — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Hochschule der Tonkunst.

Von *Dr. Eduard Krüger.*

Diesen Augenblick von einer künftigen Hochschule der Tonkunst reden, kommt wohl den Meisten eben so sonderbar vor, als wollte Einer mitten im Kugelregen eine Predigt halten. Dass wir es dennoch versuchen, weil wir es eben an der Zeit glauben, geschieht nicht so sehr im Hinblick auf die Entstehungszeit des pariser Conservatoriums, welches mitten im ersten Sturm der grossen Umwälzung jung geworden, als in Erwägung deutscher Verhältnisse.

Einer Hochschule bedürftig scheinen uns Künstler und Volk, wenn nicht die süsse heilige Kunst in diesen Strömungen grosser Weltereignisse verschwimmen und verschwinden soll. Die Künstler, zu denen wir Lehrer und Ausübende rechnen, das Volk, aus Empfangenden und Thätigen, Hörenden und Singenden zusammengesetzt — sie haben seit den zerlösenden Zeiten des letzten Jahres alle Wechselbeziehung, Innigkeit und Wahrheit zu einander verloren, bis auf die wenigen Stätten, wo die keusche Flamme ewigen Feuers sich in besonderer Gunst des Himmels aus dem Zeitgewirre fern gehalten hat. Das eigentliche künstlerische Leben ist dahin. Wir können es nicht wieder erzeugen durch wissenschaftliche Machinationen, aber erhalten was erhaltenswerth ist, das können wir. Es kann nimmer eine neue Kunst hervorblühen aus dem dürren Boden der Schule; aber die seiende und gewesene kann lebendig fortgeführt werden, damit eine dereinst erblühende habe, wo sie ernährt, gezeitigt, gereinigt werde, bis sie in neuer Kraft die alte Schule überwaltet.

Wie weit nun solche Hochschule, die wesentlich e r h a l t e n d e n Charakters sein wird — Conservatorium — ein augenblickliches Bedürfniss oder augenblicklich erfüllbar sei, das werden am letzten Ende zwar nur die wahren Staatsmänner entscheiden. Wie weit aber die Menschheit auch heute der Kunst bedürfe und wie dieses Bedürfniss auch heute dringend sich ausspreche, das lässt sich wohl erwägen in engerer Betrachtung des geistigen Lebens.

Es ist bei der überwallenden Fluth geistiger Beschäftigungen wohl Manchem ein stilles Sehnen gekommen nach der seligen Stunde, wo er sich selbst im Innersten verklärt fühle und über dem Gewirre trüber Gegenwart empor schwebe zu dem ersten Dasein selbstinnigen Seelengenusses. Freilich hat auch die Kirche, und sie vor Allem, dieselbe Aufgabe. Aber leider haben wir erfahren, dass sie nicht immer ist, was sie soll, die Wohnstatt ewigen Friedens, die Erfüllung des Wortes, die Enthüllung ewigen Lebens. Auch sie ist von den Gewalten der Zeit angeweht und wenige fromme Priester erhalten die wahre Flamme ewigen Lichtes. Wie aber? Sind der frommen Priester in der Kunst denn so viele, dass ihr Wirken und Walten jenen Mangel ersetzen möchte? Schwerlich! Wir wissen wohl, dass die ächte Geistestiefe allzeit dünne gesäet gewesen und dass sie vielleicht am Altar noch häufiger gefunden wird als auf der Bühne und im Orchester. Wie könnten wir nun glauben, durch künstlerische Wirkung aufzuwiegen, was in geistlicher gefehlt wäre?

Allein deshalb, weil der überwiegende Theil der Weltmenschen, hoch und gemein, seinen glücklichen Tag dort sucht, wo es rauscht von Weltlust. Wird diese Weltlust selbst veredelt, so zieht der Geist auch die Niederen empor mit leichterer Mühe, dass sie der schwereren fähig werden. Spricht man vom Verfall der Kirche, so ist ihre Hebung

nur möglich, indem die Schule der Jugend sie wieder auferbaut. Beklagt man den Verfall der kirchlichen Liturgie in Leben und Schönheit, so ist ihre Herstellung nirgend zu finden als auf dem Boden ächter heiliger Kunst.

Dies ist die erste Aufgabe, die wir der ächten Schule der Kunst zu stellen haben: dass sie die Ahnung des Heiligthums belebe, die Schönheit heiliger Künstlerschaft erneuere, indem sie wiederfinde, was dem Volke entrissen ist und zergangen durch unheilige Berührung. — Kirchengesang und Orgelklang soll wieder tönen in alter Kraft. Der Jugend werde es dargebracht, was die Alten missen, ohne es zu wissen. Dazu ist Lehre nöthig. Für die wahre Lehre fehlt es an Lehrern; diese bringe die Schule der Lehrer, die Hochschule der Tonkunst.

Aber auch die niedere Weltlichkeit, der heitere Lebensgenuss kann eine ähnliche Erhebung gar wohl ertragen und wird sie haben, sobald der Grundton der Lehre verändert ist. Wie viel hat schon durch sittliche Energie das Streben Einzelner gewirkt! Wie sehr kann es auch im kleinsten Kreise frommen, wenn ein reines Gemüth das Geistesleben in seiner Weise tüchtig und liebevoll entfaltet, den Geistesarmen giebt, von den Reichen entlehnt, damit es fruchtbar werde, was ächte hohe Seelen erschaffen! Vom Klavierunterricht an bis zu den Singvereinen und Liedertafeln und Musikfesten hinauf, ja in die Tanzsäle und Musikbanden hinein, in Militairmärsche u. s. w. kann sich die Wirksamkeit erhöhten Kunstlebens erstrecken, wenn ein kräftiger Geist im Ganzen lebt. Das braucht gar nicht auf Bevormundung hinauszulaufen und ist nicht, was man fürchten mag, chinesische Staatsaufsicht auf jede Freude, jedes Geistesregen — sondern was wir meinen, ist Hegen und Pflegen unsterblicher Güter für die Wissenden, damit sie den Unwissenden zu Theil werden.

Für die plastischen Künste, für Schulen und Musteranstalten verhältnissmässig viele, deren Früchte doch dem Volke im Allgemeinen wenig zu Gute kommen. Bekannt und beneidet ist der Aufwand der Hofbühnen und die Hätschelung der Virtuosen, verbunden mit dem Ueberflusse, der den Malerschulen zufliesst, die doch alle insgesammt für das Volksleben nicht so viel austragen, als eine tüchtige Musikhochschule bringen könnte. Wir neiden nicht; wir wünschen nur, dass ein Viertel von jenem Ueberflusse unserer Kunst in unverkümmertem Maasse zu Theil werde, damit sich die Kunst erhebe und das Volk Freude an ihr habe.

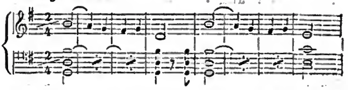
Nächstens versuchen wir bestimmtere Vorschläge zu bringen, die zum Theil als Ausführung dessen anzusehen sind, was bereits früher in kürzerer Form angedeutet ist in dem Buche: „Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst“, das in Leipzig 1847 erschienen ist.

Recensionen.

Concert- und Salonmusik für Violine.

François Prume. Le retour à la vie, ou les arpèges. Caprice pour le Violon avec Accomp. de Quintuor ou de Piano. Op. 12. Mayence, chez les fils de B. Schott.

Woher wohl die Manie der Componisten, jeder erotischen Bagatelle einen bunten Flicken als Titel umzuhängen? Weshalb solche bombastische und romantische Aushängeschilder? Ist die Nuss auch noch so schön vergoldet, fehlt der Kern, so bleibt sie doch taub. Wenn wir nun auch dieses Musikstück nicht gerade speciell mit einer tauben Nuss vergleichen können und wollen, so können wir es doch nur für eine rhapsodische Kleinigkeit halten. Eine kurze präciöse Einleitung, ein einfaches Thema:



wozu die Soloviolino gleich eine Arpeggiobegleitung macht und welches diverse Male in gleicher Art wiederkehrt, bilden die sehr harmlosen Grundzüge dieses Stückes. Wie damit der Componist eine Rückkehr zum Leben in Verbindung bringt, ist uns trotz aller angewandten Mühe unklar geblieben; nur zweifeln wir entschieden daran, dass ein vom Tode auferstehender Mensch sich sofort in solchen Klängen würde vernehmen lassen. Doch diese Intention des Componisten bei Seite, so ist das Musikstück an sich eine recht artige Salonpiéce, die so gut gefallen wird wie manche andere.

Apollinary de Kontski, La Cascade, Caprice p. le Violon avec Accomp. d'Orchestre ou de Piano. Oeuv. 3. Leipzig, chez F. Kistner.

— —, L'Echo, Caprice Etude pour Violon seul. Oeuv. 5. Ebendaselbst.

— —, Morceau de Salon en Style de Mazurek p. Violon avec Accomp. de Piano. Oeuv. 4. Ebendaselbst.

No. 1. Abermals ein Tongemälde, jedoch dem Anscheine nach etwas treffender als das vorige, wozu der Gegenstand aber auch das Seinige beiträgt. So weit wir urtheilen können, giebt der Componist kein Bild eines grausen Cataracts oder eines grandiosen Niagarafalles, sondern eher den Fall eines anmuthigen plätschernden Baches im stillen Thale oder auf blumiger Flur. Die Soloviolino wenigstens scheint dieses Bild geben zu wollen; sie führt eine tändelnde Melodie, durchweg in 32theilnoten mit dem bekannten Tremolostrich von de Bériot. Diesen auszubeuten und möglichste Fertigkeit darin zu zeigen, scheint die Hauptabsicht des Componisten gewesen zu sein und er giebt ein in dieser Beziehung lohnendes Concertstück. In wie weit es ihm aber übrigens gelungen ist, auch den bestimmten Charakter des Stückes durch Hülfe des Orchesters durchzuführen und dem Ganzen das rechte Colorit zu geben, können wir nicht sagen, da uns keine Partitur, sondern nur die Orchesterstimmen vorliegen und der beigefügte Klavier-Auszug in seiner Einfachheit darüber wirklich kein Urtheil zulässt.

No. 2. Eine sehr gute Uebung für den Arpeggiostrich; das Echo wird bei Wiederholung einzelner Perioden durch das sogenannte *Sul Ponticello* hervorgebracht. Die Modulationsfolgen sind natürlich und vom Componisten geschickt so gehalten, dass die linke Hand durch *Pizzicato* der leeren *G*-Saite oft und lange doppelt thätig sein kann.

No. 3. Kurze Einleitung, origineller Mazurek (mehrentheils vollstimmig in Doppelgriffen), 1ster Theil *D-dur*, 2ter Theil *G-dur;* Trio von *Melancolia E-moll*, Wiederholung der ersten Theile, *Coda* in bekannter moderner Art; Alles ganz hübsch, nicht leicht und ein passendes Salonstück für Virtuosen, die sich allgemeiner Gunst, besonders der Damenwelt, erfreuen wollen. *C. Böhmer.*

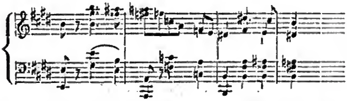
Compositionen für Pianoforte.

Adolf Blassmann, Deux Valses styriennes p. Piano. Oev. 3. Drèsde, chez C. F. Meser.

— —, Impromptu pour Piano. Oev. 4. Ebendaselbst.

Ueber beide Compositionen ist nicht gar viel zu sagen.

Was wir unter steyrischen Walzern zu verstehen haben, bedarf keiner Erklärung. Auf jeden Fall aber singen die Steyermärker, wenn sie uns ihre naiven Tänze mehrstimmig, d. i. harmonisirt vorführen, die einfache Melodie nicht mit so verzwickten dissonirenden Vorhalten, wie es hier geschieht. Der Componist übertrifft ferner in einzelnen Wendungen sogar den sinnlich-genialen Chopin, wenn wir z. B. lesen:



Das Impromptu ist natürlicher und darf als eine spielbare Etüde angesehen werden.

Carl Haslinger, Der Traum eines deutschen Jünglings, charakteristisches Tongemälde für das Orchester componirt und für das Pfte. eingerichtet. Op. 52. Wien, bei Haslinger.

— —, Jugend-Album, kleine charakteristische Tonstücke für das Pfte. Op. 53. Ebendaselbst.

Was das erste Werk betrifft, so giebt ein Vorwort darüber Aufschluss. Der Jüngling hat bereits gekämpft. Ermattet legt er die Waffen ab, blickt nach dem Sternenhimmel, gedenkt seiner Lieben und fällt in einen sanften Traum. In diesem fliegt ihm seine Geliebte entgegen. Seliges Umarmen, flammende Küsse, Aug' in Aug', Mund an Mund u. s. w. Der paradiesische Rausch verfliegt. Der Feind des Vaterlandes naht. Zu den Waffen, zu den Waffen! Furchtbarer Kampf mit allen Chikanen. Der Jüngling ergreift die Fahne, die todesmuthige Schaar ihm nach, Kugelregen, der Feind auf der Flucht, Sieg. Plötzlich durchdringt eine Kugel die Brust des Jünglings. Er gedenkt der Geliebten und die Siegestrompete verwandelt sich in dumpfe Trauertöne. Der Jüngling erwacht und ruft: „Wohlan, mein Leben für mein Vaterland und meine Liebe!" — Dies Alles stellt sich in Tönen dar. Die Schlachtmusik ist keine Beethoven'sche, die Liebe keine Mozart'sche. Auf dem Klavier spielt sich der ganze Kriegsprocess sehr leicht, ebenso die Liebe und der Schmerz und die Trauer. Auch wird sich wohl manches jugendliche Gemüth, dem sich der Krieg und die Liebe, von denen es noch nichts versteht, in das schöne Gewand der Töne hüllt, durch solch ein Melodrama begeistern lassen. Ist doch der Gedanke solcher musikalischen Situationen nicht neu und haben wir uns als Kinder an solchem wohlklingenden Kriegsgetümmel doch auch erheben können. Mag daher dieses Werk ein Kunstbeitrag sein zu den Erscheinungen der Zeit. Das andere Werk beschreibt in seinen Charakterstücken das ländliche Vergnügen, die Kapelle, Jagd, Schlitten- und Wasserfahrt, Ball, und giebt zur Erläuterung der Musik ebenfalls erklärende Ueberschriften. In den einzelnen Nummern begegnen wir nichts Neuem, vielmehr ist Alles schon in andern Formen und Verbindungen dagewesen. Aber die Stücke sind so niedlich und verständlich, die Ausführung so leicht, dass sie kleinen Klavierspielern sehr wohl empfohlen werden können.

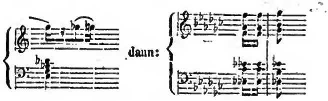
Otto Lange.

Ignace Tedesco, Caprice de Concert sur des airs Csikós p. le Piano. Op. 24. Leipzig, chez Breitkopf & Härtel.

— —, Adieu à Vienne. Troisième Impromptu p. le Piano. Op. 26. Ebenda.

— —, Deux Mazurkas p. le Piano. Op. 27. Ebenda.

Müssten wir nicht annehmen, da der Verfasser vorliegender Stücke hiermit sein Opus 27 veröffentlicht, dass er bereits 26 andere wenn auch nicht herausgegeben, doch geschrieben habe, wüssten wir ferner nicht, dass Hr. Tedesco zu verschiedenen Zeiten grössere Kunstreisen gemacht, und sich dadurch als Musiker von Profession documentirt hätte, so würden wir ihn nach Vorliegendem allenfalls für einen von der Compositionswuth befallenen Dilettanten halten, der sich am Klavier mühsam seine Passagen und Accorde zusammen sucht und dann zu Papier bringt. Denn wir treffen hier mitunter in der Orthographie auf wahrhaft gräuliche Stellen (wie leider auch bei manchen andern jungen namentlich Wiener Componisten; — sind das die Früchte Albrechtsbergers und jetzt Simon Sechters?) z. B. hier:



Hr. Tedesco muss ein grosser Liebhaber von „*ben*" sein, da er schon 6 derselben vorgezeichnet hat und nun wo er durchaus nur *D* im Bass schreiben musste, um nach *Es-moll* zu gelangen, dennoch wieder 4 *be* vorzeichnet um im nächsten Tacte wieder 2 vorzuzeichnen (bei gebräuchlicher Schreibart gehören auch noch 2 Quadrate dazu!). — Wozu diese Masse von Vorzeichnungen?! Weiss Hr. Tedesco nicht, dass der siebente Ton einer Tonleiter der Leiteton heisst? — Weiss er nicht, dass dieser in *Es-dur* oder *Es-moll* gleichviel „*D*" ist?! *Es-es* würde uns nach *Des* führen. Doch zu viel schon hiervon! —

Unter den drei gegebenen Stücken mag das Impromptu als das passabelste und klaviermässigste gelten. Es besteht aus der bekannten Figur aus Hensels Etuden Op. 2 No. 3, bei allerdings wenig frischer oder eigentlich matter, maroder Melodie. — Mögen also diese drei Werke dem sichern Ziele, das ihrer harrt, der Vergessenheit, entgegengehen!

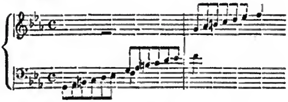
Henri de Fiennes, Fantaisie sur des airs nationeaux Belges etc. pour le Piano. Op. 12. Mayence, chez B. Schott.

Diese Fantasie über belgische Nationalmelodieen, dem König Leopold I. zugeeignet, könnte man trotz ihrer Kürze eine „grande" oder vielmehr Bravour-Fantasie nennen. Sie ist dick, compact und massenhaft für's Klavier „instrumentirt" und enthält auch wiederum weiche contrastirende Stellen zu wohlthuender Abwechselung. Nur die 4 Zeilen lange Klapper-Passage fast am Schlusse, mit der letzten Zeile pag. 10 beginnend, will uns nicht behagen, wird indess durch den unmittelbar folgenden Schluss schnell verdrängt. — Demnach empfehlen wir das Stück allen in Belgien Klavier-Reisenden als gut zum öffentlichen Spiel.

S. Thalberg, Tarantella pour Piano. Op. 65. Leipzig, chez Breitkopf & Härtel.

Noch ein Tropfen mehr in dem Meer der Tarantellen, und zwar ein sehr wässeriger, ohne jeden Beisatz von „Spiritus"! — Thalberg käu't hier eine Stelle aus seiner Charles VI.-Fantaisie bis zum Ueberdruss wieder, die ihm vielleicht sehr, uns und gewiss vielen Andern aber leider nicht sehr gefällt. — Auch eröffnet er wieder hier sein Werk, wie er es öfter thut, mit so faulen Imitationen in der Octave „en Skelett":

Lento.



Ei! Hr. Thalberg halten Sie dergleichen für Kunst- und gelehrte Sachen?! — Man muss es fast vermuthen, da Sie Ihre modernen „Rossinischen" Fantasieen nicht selten durch solch' enorme Kunststücke ganz unpassend unterbrechen!

A. Goria, Fantaisie sur le Val d'Andorre de F. Halévy. Op. 47. Berlin, chez Ed. Bote & G. Bock.

Vorliegende Fantasie gehört zu den besten Werken Goria's, und Goria wiederum zu den Besseren unter dem Zuwachs der modernen französischen Klavier-Componisten. Also daraus wird jeder den Schluss ziehen, dass diese Fantasie gut ist und Lob verdient. Wenigstens erscheint sie uns unter acht uns bekannt gewordenen andern Fantasieen über Themen dieser Oper als die empfehlenswertheste. Goria hat mit Mühe und Fleiss gearbeitet und wenn auch nicht Originales, doch geschickt Zusammengestelltes geliefert und einigermaassen die Sünde, die er durch Uebertragung der Beethoven'schen Adelaide (namentlich im *Final-Allegro*) begangen, die ihm nebenbei gesagt beliebt hat, zu seinem Op. 46. anzunehmen, wieder gut zu machen sich bestrebt. Dass doch die Herren Franzosen so mitunter Gelüste haben, unsere deutschen Kern-Sachen anzutasten! — Mögen sie sich doch mit den hübschen Polkas von Mr. Laurent ainé oder einem „Valse infernale", Quadrille oder dergl. von Musard begnügen und uns unsere grossen Tonmeister ungeschoren lassen. Diese unsere deutschen Werke stehen da als Colosse für Jahrhunderte und bedürfen keiner französischen modernen (Polka-) Meissel, um sie in den Schmutz der faden „*musique du jour*" herabzuziehen. —

F. A. Baumeister, Fantasie für das Pfte. über das beliebte Lied: „Wenn Silberthau die Blumen küsst". Op. 6. Düsseldorf, bei W. Beyerhofer.

Ein Dilettant, der diese Fantasie bei mir liegen sah und durchblätterte, sagte: Die erste Hälfte ist: „Rosellen, Reverie", die zweite: „Thalberg, Moses." — So ist's!

Henri Ravina, Rêverie p. Piano. Op. 19. Mayence, chez B. Schott.

Ein recht gut geschriebenes Salonstück mässiger Schwierigkeit. — Es wird seine Spieler finden.

Achille de Vigne, Etude p. Piano. Op. 2. Mayence, chez B. Schott.

Diese Etude kann man in der Sprache der praktischen Musiker mit „zerdrehtem Zeug" sehr wohl bezeichnen. Wie mag erst der Hector dieses Achilles aussehen!

M. Dietrich, Valse brillante pour Piano. Op. 20. Varsovie, chez B. Friedlein.

— —, Tarantelle pour Piano. Op. 21. Ebenda.

— —, Choeur de Matelots pour Piano. Op. 22. Ebenda.

Diese drei Compositionen des Hrn. Dietrich (der uns beiläufig gesagt als Componist zum ersten Male begegnet) sind nicht nur dem Mechanismus eines guten Klavierspiels durchaus angemessen geschrieben, sondern auch in melodischer Hinsicht natürlich erfunden und ebenso formell sehr gut construirt, so dass man sie sämmtlich alle drei Musiklehrern zum Unterricht und leichten Dilettanten (Standpunkt Chopin Op. 18) sehr empfehlen kann. Vorzugsweise gefällt uns das schwerere Op. 22: „Choeur de Matelots", durch dessen sauberen Vortrag sich jeder Salonspieler Beifall erwerben wird. — Auch Verlegern kann man Hrn. Dietrich empfehlen, namentlich solchen, die nicht nur sogenannte werthvolle Werke verkannter Genies, vulgo: Krebse genannt, sondern auch gangbare Artikel im Verlage zu haben wünschen. 21.

Correspondenz.

London.

Saison 1849.

Einen Bericht über die musikalische Saison des Jahres 1849 sollen wir liefern; wir sind mit bestem Willen dazu bereit, es sei uns nur erlaubt, einige Vorbemerkungen zu machen, welche zum bessern Verständnisse zwischen dem Einsender und Leser führen mögen. Auf dem Continent ist sehr wenig Genaues noch Wahres über das musikalische Treiben in England bekannt und dürften folgende Facta wohl zu dem noch Unbekannten gehören. Fangen wir mit der musikalischen Kritik an. Mehr als irgendwo (Paris nicht ausgenommen) urtheilt man hier nach dem Ausspruch der Zeitungen (dass der pecuniäre Success einen enormen Einfluss hat, ist einer so kaufmännischen Nation wohl nachzusehen), besonders der 4 Morgenzeitungen: Times, Post, Herald und Chronicle; es existirt hier noch eine primitive Verehrung für das Urtheil eines öffentlichen Journals, ein Engländer gesteht ganz ruhig — theils aus Bescheidenheit und Wahrheitsliebe, theils aus Stolz, Kälte und Theilnahmlosigkeit — ich verstehe nichts von Musik, und nimmt ohne Weiteres die Kritik seines Journals (Organ seiner politischen Partei) über Musik als unfehlbar an. Nun aber kommt die Frage: in wie fern sind diese dazu berufen? Das können wir genauer aufklären als vielleicht irgend Jemand, da die intimen Beziehungen, in welchen wir seit vielen Jahren mit den meisten der Referenten obiger Blätter standen, uns dazu befähigen. Noch bis vor Kurzem hatte selbst die allmächtige Times über Musik nur wenig mehr als die Programme der italienischen Opern und grössten Concerte ohne motivirtes Urtheil. (Da keiner der Referenten seinen Namen zeichnet, so bleibt er sowohl unbekannt als auch ohne Verantwortlichkeit.) Derjenige, dem dies einzuliefern überlassen war, verstand keine Note, suchte nur hie und da eine technische Phrase zu erhaschen und glaubte viel zu leisten, wenn er die Tonart der aufgeführten Piecen anführte, und hielt seine musikalische Unwissenheit gar nicht geheim. Derselbe Fall fand bei der Chronicle statt, nur war da der Referent verheirathet und seine cara sposa, welche das Pianoforte maltraitirte, diente ihm als musikalischer Dictionair. Die Folge davon war ein Chaos von unverstandenen, übelangewandten technischen Phrasen. Dieser nicht übertriebene Zustand ging jedoch unangefochten fort, es war der Zweck, nichts Besseres über Musik zu geben. Seitdem haben mehrere Umstände, z. B. das Interesse, welches die Morningpost durch seine detaillirten Musik- und Opernartikel erregte (werthvoller, als auf französische Art pikant und graziös plaudernd, als auf musikalische Gründlichkeit bauend) und mehrere Localverhältnisse, deren ausführliche Erklärung hier zu weit führen würde, diesen Uebelstand verbessert, z. B. ist die musikalische Kritik der Times jetzt von der Feder des M. Davison, der zugleich Redacteur der Musical World ist. Die Morningpost ist das erklärte Organ für das Majesty's Theater (die altetablirte italienische Oper unter Direction von Mr. Lumley) und lässt des-

halb immer etwas Unpartheilichkeit zu wünschen übrig, wenn vom, dem Majesty's Theater opponirenden, Coventgarden die Rede ist.

Die Berichte selbst für diese Zeitungen werden nach der Oper geschrieben, also wenn der Morgen graut. Der Weg aber zur Druckerei ist Nachts schon eine Reise bei der Grösse Londons, z. B. vom Haymarket zur Morningpost oder gar zur Sylokfriarsbridge (Times); nun trifft es sich aber dennoch oft, dass plötzlich ankommende politische Neuigkeiten die schon in Schrift gesetzten Musikartikel gänzlich verdrängen und diese weggelassen werden, so dass alle Arbeit und gehabte Mühe umsonst waren. Dies mag nun die Oberflächlichkeit und Mangel an Motivirung erklären und entschuldigen, jedoch müssen wir es rühmlichst bemerken, dass seit Kurzem eine erfreuliche Verbesserung darin eingetreten ist, welche zwar noch viel zu wünschen übrig lässt, aber doch schon einen bedeutenden Fortschritt gegen früher bildet. Für die Provinzen nun ist das Lob obiger Journale für die Künstler und aufzuführenden Werke unentbehrlich.

Jedoch haben sich in den letzten 20 Jahren so viel Quellen eröffnet, ein Interesse für Musik (d. h. bessere Musik) zu erregen und dann dieses stufenweise zu einem Verständnisse in hoher Würdigung zu bringen, dass wir fest versichert sind, dass England bald keinem Lande nachstehen wird.

Das Chorsingen, welches vorher als Mittel zur Volksbildung hier nie bekannt war, wurde von Mainzer erst hier eingeführt, welcher nicht ohne viel Anfechtung und mit vieler Aufopferung mit der niedrigsten Klasse des Volkes anfing. Nicht zu viel Lob kann dem wackern uneigennützigen Manne dafür gespendet werden; es hat Wunder geleistet und wird jetzt in allen Provinzen meistens durch deutsche Lehrer eingeführt, d. h. als Privatsache, da bekanntlich die religiösen Spaltungen es dem Gouvernement fest unmöglich machen, kräftig für die Volksbildung zu wirken.

Die Promenade-Concerte Julliens, in welchen man ausser Tänzen immer einen Theil gute Musik hört, d. h. Beethoven's Symphonieen etc., vorgetragen von einem ausgezeichneten Orchester (dasselbe, welches in der Philharmonie und ital. Oper Coventgarden spielt) und zu denen der Zutritt nur einen Schilling kostet, den hier Jeder zahlen kann, haben sowohl in London als auch in den Provinzen ausserordentlich viel genutzt. Die englische Oper war in den letzten Jahren immer entweder sehr mangelhaft oder durchaus schlecht und konnte der grossen Kosten wegen nicht bestehen. Die Entrées zu den italienischen Opern sind für die niedern, selbst Mittelklassen, zu theuer, und die obigen Promenade-Concerts waren das Einzige, was Entschädigung gab. Der Success derselben vermochte in letzten Jahren einen unternehmenden Mann, Mr. Stammers, das ungeheure Exeterhall-Lokal zu miethen, um jeden Mittwoch wohlfeile Concerte zu geben. Dazu engagirte er ein nicht sehr zahlreiches, doch wohleingeübtes Orchester unter Leitung des engl. Violinisten Willy, welche Ouverturen aufführen und begleiten, mehrere beliebte Sänger, und gab die Solo- und Ensemblesachen aus den besten deutschen und englischen Opern. Auch hörte man Instrumental-Virtuosen, wie Thalberg. Der pecuniäre Success beweist hinlänglich, wie sehr die Liebe zur Musik bei den untern Klassen sich entwickelt.

Nun kommen wir zu der, mit religiösem Gefühl stark vermischten Verehrung für die Oratorien von Händel, welche in mehreren Gesangvereinen sehr lobenswerth aufgeführt werden. Von diesen ist die Sacred Harmonic Society (Exeterhall) die grösste und wird vom Signor Costa dirigirt (derselbe ist zugleich Dirigent der Coventgarden ital. Oper und der Philharmony Concerte). Ausser diesem bestehen mehrere andere in den verschiedenen Theilen dieser Riesenstadt, so wie auch Liebhaberconcerte und Quartettgesellschaften Legionenweis unter der Leitung von bekannten Musikern. Dass dieses Alles bedeutenden Einfluss auf die Bildung des Geschmackes für Musik hat, wird einleuchtend sein. Auch der Hof giebt ein gutes Beispiel und der Einfluss des Prinzen Albert, der selbst ein sehr talentvoller und wirklich geschickter Musiker ist, hat die gute deutsche Musik eingeführt; die Vorliebe der Königin war für die neuere italienische Schule.

Wer nun nach Allen diesem das musikalische Treiben in England nach dem Maassstab beurtheilen wollte, wie es vor 20 bis 30 Jahren war, wo eine Quodlibetoper von Bishop noch Furore machen konnte, würde sich sehr täuschen und zugestehen müssen, dass ein solcher Fortschritt in so kurzer Zeit fast unglaublich ist. Dabei müssen wir lobend anführen, dass die Engländer noch immer die Bescheidenheit haben, zu glauben, dass sie in der Musik andern Nationen noch sehr zurückstehen, welches, nimmt man die Anzahl guter Werke, welche jährlich aufgeführt werden und die Unmasse fremder Künstler wie einheimischer ersten Ranges an, welche dabei mitwirken, nur als zu grosse Bescheidenheit genommen werden kann.

Wir haben jetzt 4 Opern in London, 2 italienische, 1 französische und 1 deutsche. Leider musste eine schlechte deutsche Operngesellschaft dieses Jahr trotz aller Warnung und Prophezeiung eines traurigen Endes, doch ihr Unwesen hier treiben und mit Jammer und Elend enden, nämlich als schlecht verspottet zu werden und in die grösste Geldarmuth zu gerathen. Wenn bei vorjährigen Versuchen, eine deutsche Oper hier zu etabliren (welches doch immer missglückte) die Solosänger nicht mit der Vollkommenheit der Italiener wetteifern konnten, so war doch das Ensemble gut, Chor und Orchester gut einstudirt und man hörte gute deutsche Werke. Diesmal war des Orchester schlecht, der Chor schlecht einstudirt, der erste Tenor trotz öfterm Wechsel nur für eine kleine Provinzialstadt vielleicht erträglich und ausser dem Bassisten Formes, welcher eine sehr starke volltönende Stimme, viel Energie und Spiel hat, aber uns den Staudigl nicht ersetzt, Mlle. Oswald, eine recht liebliche Erscheinung, und Mlle. Romani mit routinirter Gesangsweise, ohne Spiel und nicht sehr sicher in der Intonation, war nichts als nur erträglich. „Stradella", „Nachtlager" und „Martha" war keine zu entschuldigende Wahl. Nannten wir schon „Stradella" als verwässerten Auber, so war „Martha" gar eine seichte hoffnungslose Production, welche selbst Balfe's Oper „The Maid of Honor" (dasselbe Libretto) klassisch macht. In der „Zauberflöte", „Faust" und „Don Juan" war Formes sehr brav und zweifeln wir nicht, dass das schlechte Ensemble auch dem Eindrucke seiner effectvollen Production schadete. Pischek sang im „Nachtlager" und „Don Juan". Als Schauspieler leistet derselbe nichts Besonderes und als Sänger hat er bedeutend an Stimme verloren, singt nur *ff.* (welches auch wohl mit Schreien Aehnlichkeit hat), oder ganz süsslich *pp.* — also für den Applaus des grosse Extreme liebenden Haufens. Dem immer noch braven Sänger rathen wir um so mehr, dass er nicht auf Abwege sich verlierend, aufhöre, ein guter Sänger zu sein. Seine sich sehr vermehrende Untugend, Rouladen und Schnörkeleien anzufügen, wo sie in guter Musik (Spohr z. B.) sehr mal placée sind, nebst obigen Fehlern lassen uns für ihn fürchten, welches um so mehr zu bedauern ist, da Pischek's Stimme vor ein paar Jahren eine der frischesten, kernigsten war, die man hören konnte und seine Gesangsmethode und Stimmausbildung eine vollkommenere als gewöhnlich bei deutschen Sängern. Wie ein so tüchtiger Musiker wie Pischek, der so schön Klavier und Orgel spielt, solche Missgriffe machen kann, wäre uns unerklärlich, schrieben wir es nicht der Sicherheit zu, womit er auf einen schon erworbenen Ruhm und Anhang pocht. Doch dass dieses nicht mehr Stand hält, sehen wir aus andern notablen Fällen hier, z. B. Mad. Dulken, welche sich als Pianistin ersten Ranges einen bedeutenden Namen erwarb und viele Jahre sich auf dem Standpunkt des ersten Ranges unter den ersten Künstlern hier erhielt, hat kürzlich, ob durch Nachlässig-

keit, zu grosses Vertrauen auf ihre Position oder auf Alter, durch ihre Nachlässigkeit beim öffentlichen Spiele sich allgemeinen Tadel zugezogen. Namentlich war ihr Vortrag des Weber'schen Concertstückes in der Philharmonie wirklich schülerhaft und es erhebt sich in den geachtetsten Journalen (z. B. Atheneum) von allen Seiten das obige Urtheil, nämlich: dass Künstler, welche aus Alter oder Nachlässigkeit ihres früher erworbenen Ruhmes nicht mehr würdig sind, das öffentliche Auftreten aufgeben und den jüngern strebenden Künstlern Platz machen sollten. Bei der zu folgenden Uebersicht der philharmonischen Concerte werden wir auf dieses zurückzukommen Gelegenheit haben.

Ferdinand Praeger.

Feuilleton.

Musikalisches Verlagsrecht in England.

Seit einiger Zeit haben bekanntlich Componisten von Ruf den Versuch gemacht, den Verlag ihrer Werke gleichzeitig in mehreren Ländern zu verkaufen und sich dadurch überall gegen die Eingriffe des Nachdrucks zu schützen. In London ist jedoch vor Kurzem ein Prozess entschieden worden, der in dieser Beziehung maassgebend für ganz England sein wird, und nach dessen Prinzipien, insofern nicht besondere Verträge mit dem Auslande — wie z. B. mit Preussen — bestehen, kein ausländischer Componist in Grossbritannien das Recht hat, den Schutz des Gesetzes für sein geistiges Eigenthum in Anspruch zu nehmen. Der Musikalienverleger Ricordi in Mailand hatte nämlich sein Verlagsrecht auf Bellini's „Sonnambula" für England auf den Musikalienhändler Boosey in London übertragen, von welchem die Partitur und die einzelnen Stücke der Oper zu derselben Zeit ausgegeben wurden, als sie in Mailand und in Paris erschienen. Seitdem hat jedoch der Musikalienhändler Purday in London eine wohlfeilere Ausgabe der „Sonnambula" veranstaltet, und dieser ist nun von Boosey bei dem Schatzkammergericht (Court of Exchequer) wegen Nachdrucks verklagt worden. Das Erkenntniss wurde unter dem Vorsitze des Lord-Oberrichters Pollock gefällt und die ersten Autoritäten der englischen Rechtspflege hatten daran Theil genommen. Es lautete dahin, dass der Kläger kein Recht in England von Jemand habe erwerben können, der es hier nicht besitze. Das gemeine Recht Englands (the common law) gewähre keinem Ausländer Verlagsrechte, die derselbe nur in Folge eines besonderen Parlaments-Statuts (wie ein solches mit Bezug auf den preussisch-englischen Vertrag besteht) erlangen könne. Alle Gesetze hinsichtlich des Verlagsrechts hätten lediglich die Absicht, Denjenigen, die durch Geburt oder Aufenthalt britische Unterthanen seien, Aufmunterung und Schutz zu gewähren. Nirgends, erklärte der Gerichtshof, habe er in den Gesetzen über Verlagsrecht und Nachdruck eine Spur finden können, dass die Legislatur die Absicht gehabt habe, auch das geistige Eigenthum von Ausländern zu beschützen. — Dieser Fall und die kürzlich in No. 71. des Magaz. f. d. L. d. A. mitgetheilte Notiz über die verschiedenen englischen Ausgaben von Humboldt's „Kosmos" können gewiss als interessante Erläuterungen des früher zur Sprache gekommenen preussisch-englischen Vertrages zum gegenseitigen Schutze des geistigen Eigenthums dienen. *(M. f. d. L. d. A.)*

Nachrichten.

Berlin. Die General-Versammlung des Tonkünstler-Vereins hatte in ihrer letzten Sitzung beschlossen, die eben fertig gewordenen neu entworfenen Statuten des Vereins dem Minister des Cultus zu übersenden. Dieser Einsendung erfolgte ein in den anerkennendsten Worten über das Bestreben des Vereins verfasstes Antwortschreiben, welches in der gestrigen Versammlung vorgelesen und als Verwirklichung der Absicht des Ministerii, nähere Kenntniss von der Wirksamkeit des Vereins zu nehmen, in der Anwesenheit des Hrn. Geh. Rath **Kugler** seine Bestätigung fand.

— Am 3. Juli passirte hier die Familie **Neruda** durch, welche, von London kommend, sich in ihre Heimath Brünn begiebt, um einige Zeit dort zu rasten. Die jungen Künstlerinnen **Amalie** und **Wilhelmine** und der kleine **Victor** haben trotz der schlechten Saison in London 19 Concerte im Princess-Theater gegeben, bei der Königin von England gespielt und sich im philharmonischen Concert hören lassen; ausserdem besuchten sie Manchester und haben dort im Gentlemen-Concert sich hören lassen. Ueberall wurde den talentvollen Kindern die glänzendste Aufnahme, während die grossen Künstler, welche in dieser Saison London aufgesucht, wenig Geschäfte machten. Thalberg, Ernst, Molique, Max Bohrer haben vielen Ruhm, aber wenig Geld eingenommen.

— Meyerbeer's neue Oper „der Prophet" hat erst zum nächsten Frühjahr Hoffnung, unter Leitung des Componisten hier zur Aufführung zu kommen. Denn Meyerbeer hat erklärt, die Oper nur dann einstudiren zu lassen, wenn Mad. Garcia die Partie der Mutter des Propheten, in welcher sie in Paris Alles entzückt, auch in Berlin übernehme, und da die Künstlerin bis zum nächsten Frühjahr an Paris gebunden ist, so müssen die Berliner Opernfreunde bis dahin schmachten. Zu verdenken ist es Meyerbeer nicht, dass er vorsichtig mit dem Propheten zu Werke geht, da für ihn natürlich Alles darauf ankommt, der Kunstwelt zu beweisen: dass der Prophet etwas gelte im Vaterlande!

— Hr. und Frl. **Taglioni**, die so lange Zeit über ihren Urlaub hinaus in London geblieben sind, werden endlich zum 6. wieder hier eintreffen.

— Die Gräfin **Rossi** (Henriette Sonntag) gedenkt schon am 7. d. M. in London in „Linda von Chamouni" die Titelrolle zu spielen. So sagen verschiedene deutsche Zeitungen. Der „Observateur dagegen lässt sich aus Brüssel melden, dass die Gräfin nicht nach London ginge, sondern Brüssel als dauernden Aufenthaltsort für sich und ihre Familie bestimmt habe. *N. P. Z.*

— Dem Custos der musikalischen Abtheilung bei der hiesigen K. Bibliothek und Lehrer der Musik, **S. W. Dehn**, ist das Prädicat eines Professors beigelegt worden.

Potsdam. Ein am Donnerstag von Josef **Gung'l** auf dem Plateau der Eisenbahn veranstaltetes Concert hatte die Crême unserer Gesellschaft versammelt. Namentlich war das Officier-Corps sehr stark vertreten. Ein gleich stürmischer Beifall bewillkommte Gung'l, wie ihm in Berlin zu Theil wurde. Die Donnerstags-Concerte werden sich hier während der Sommersaison wöchentlich wiederholen.

— Hr. Musikdir. **Kloss** hat ein Concert zu **wohltbätigen Zwecken** in der Friedenskirche gegeben. Unterstützt wurde dasselbe durch Frl. **Burchardt**, welche eine Arie von Haydn und ein Psalter von Benedetto sang.

Breslau. Hr. **Behr** vom Leipziger Stadttheater wird auf Gastspiel erwartet. Unser **Rieger** wird in Braunschweig gastiren.

— Hr. **Pfister**, K. Hofopernsänger aus Berlin, der seinen Gastrollencyclus als Don Ottavio im „Don Juan" eröffnen wollte, ist kurz **vor** der Vorstellung, wie uns gesagt wurde, — weil ihm die Tricots **nicht** gefielen oder **nicht passen** wollten, auf und davon gegangen, so dass, da auch kein Stellvertreter zu finden war, die Bühne geschlossen werden musste. Unser Theater hat

entschiedenes Malheur. Eine Liebhaberin geht durch aus Furcht vor der Cholera und ein Sänger, welcher gewiss viele Liebhaberinnen gefunden hätte, geht durch wegen nicht gelieferter Seiden-Tricots. Das kommt davon, dass man gute Lehren nicht beachtet. Schon vor so und so viel Jahren hat Tieck in seinen dramaturgischen Blättern gegen das Männer-Tricot-Unwesen geeifert und nun scheitert Mozart — an ein Paar nicht vorhandenen Seiden-Tricots. Ach, du abscheulicher Don Juan! Hr. Pfister entschuldigt sich in einem eigenen Artikel in der Breslauer Zeitung beim Publikum, dass er seinen Vertrag, wonach er vom 3. bis 31. Juli 7mal auf hiesiger Bühne hätte singen sollen, gebrochen, weil man ihm ein Costume gegeben, mit dem er es nicht gewagt, vor dem Publikum zu erscheinen.

Neu-Ruppin. Am 30. Mai fand hier ein Sängerfest statt, zu welchem sich die Pritzwalker Liedertafel mit ihrem Dirigenten Hrn. Cantor Heintze, der Lindower Gesangverein mit Hrn. Cantor Erdmann, dann aus Rheinsberg und Gransee Theilnehmer eingefunden hatten, so dass im Ganzen 100 und einige Sänger anwesend waren. Das eigentliche Concert begann um 10 Uhr im grossen Saal des Gasthofs zur Stadt Berlin und bestand aus zwei Theilen. Den ersten füllten zwei geistliche Gesänge aus. 1) Choral von B. Klein: „Wie schön leuchtet der Morgenstern"; 2) Motette von B. Klein: „Der Herr ist mein Hirt"; — den zweiten Theil 9 weltliche Lieder: 1) Germania an Borussia von Mangold; 2) Jägerlied von Möhring; 3) Wanderlied von Abt; 4) Gute Nacht von Möhring; 5) das Kirchlein von Becker; 6) Kreislauf von Otto; 7) Wanderers Nachtlied von Mangold; 8) Marsch von Becker und 9) das neue Lied vom Rhein von Wiggers. Die Ausführung war gut und die geselligen Freuden des Festes derartig unterhaltend, dass eine jährliche Wiederholung allseitig gewünscht wurde.

Frankfurt a. M. Jenny Lind ist im strengsten Incognito hier durchpassirt. Ihre Anwesenheit wurde schnell bekannt und obgleich wir uns Alle mit der Hoffnung schmeichelten, die schwedische Nachtigall hier zu hören, so hat uns dies Glück nicht zu Theil werden sollen, und die Künstlerin hat ihren Weg in die Heimath fortgesetzt, ohne hier aufzutreten.

Leipzig. Obgleich „der Prophet" in Paris zuerst zur Aufführung gelangt, so wird eine in Deutschland erscheinende Fantasie über Thema dieser Oper den Franzosen für diesmal den Rang ablaufen, indem binnen Kurzem eine solche auf Veranlassung der Hrn. Breitkopf & Härtel durch den beliebten Klavier-Componisten Charles Voss herausgegeben werden wird.

— Frl. Tuczek gastirt hier und begann mit der „Regimentstochter", alsdann wird sie als Margarethe v. Valois in den „Hugenotten" auftreten.

— Unser Concertmeister David verlässt uns auf einige Monat, um sich in der Schweiz Erholung zu gönnen. Nächstens erscheinen von demselben eine Serie reizender Salonstücke für Violine und Pfte., auf die wir vorher aufmerksam gemacht haben wollen.

Wien. Einer der intelligentesten ungarischen Insurgentenführer ist General Gaal, ein Offizier, der ehemals in österreichischen Diensten stand. Er ist nicht allein in der Kriegskunst erfahren, sondern auch ein tüchtiger Maler und Musiker, und lebt in freien Stunden völlig der Kunst.

Rostock. Nachdem unsere Opern- und Schauspiel-Darstellung von Güstrow zu uns zurückgekehrt ist, wurde zum Benefiz des Hrn. Hinterberger Marschner's „Templer und Jüdin" gegeben. Leider war der grösste Theil des singenden Personals heiser, weshalb die Vorstellung eine sehr mangelhafte.

Stutgard. In Stelle der sehr beliebten Mad. Palm-Spatzer ist Frl. Strauss engagirt, Tochter des Karlsruher Kapellmeisters. Erhebt sich die junge Künstlerin auch nicht zur Höhe der Leistungen ihrer Vorgängerin, die ihr einen schweren Stand hinterlassen, so gewinnt sie sich doch Anerkennung durch eine klangvolle Stimme, zu guten Erwartungen berechtigendes Spiel und angenehme Erscheinung. Wir müssen schon jetzt mit weniger guten Kräften vorlieb nehmen, da die veränderten Theater-Verhältnisse keine so hohen Gagen mehr zulassen. Die Oper „Prinz Eugen" erlebte mehrfache Wiederholungen und stets mit anerkennendem Beifall.

— Nachdem „Martha" vor dem Schluss der Oper angesetzt war, ist die Bühne bis zum 1. September geschlossen.

Dessau. Die Direction des hiesigen Hof-Theaters hat Hr. Mertini erhalten. Die Saison wird mit dem 15. October beginnen und mit dem 15. März schliessen. Gleichzeitig werden die Städte Ballenstädt und Bernburg durch ihn mit Theater versorgt.

Darmstadt. Zur Eröffnung des Theaters wird einstudirt: „das Thal von Andorra".

München. Frl. Hetzenecker, der Liebling unsers Publikums und ihrer Kunstgenossen, verliess unsere Bühne, nachdem ihr letztes Auftreten als Lady Macbeth in Chellard's Oper stattgefunden. Sie hat Hochzeit und zwar sehr hoch gefeiert, nämlich auf der Höhe des hohen Peissenbergs, im Angesicht der unauflöslich festen Alpenkette.

— „Don Juan" wurde mit einer durchaus neuen Besetzung gegeben. Die Titelrolle, die seit fast einem Menschenalter Pellegrini gegeben, wurde von Hrn. Kindermann, und dessen Leporello durch Hrn. Sig'l gespielt, Frl. Haller aus Weimar die Donna Anna anstatt der beliebten Hetzenecker, Frl. Fastlinger: Donna Elvira, Hr. Brandes: Ottavio, Hr. Allfeldt: Masetto, Mad. Diez: Zerline.

Paris. Am 2. Juli fand die 22ste Vorstellung des „Propheten" statt und zugleich die letzte für diese Saison, in welcher Mad. Viardot und Hr. Roger Abschied vom Publikum nahmen.

— Die erste Vorstellung der neuen 3actigen komischen Oper „St. Sylvestre", Musik von Bazin, wurde wegen Unpässlichkeit der Frl. Lemeroier verschoben.

London. „Die Hugenotten" behaupten im Covent-garden-Theater fortdauernd ihren Platz als Zugstück. Es ist der einzige grosse Succes für diese Saison. Man erwartet den „Propheten", dessen Proben sich unter Costa's ausgezeichneter Leitung ihrem Schluss nahen. Benedict hat wieder wie alljährlich sein *Concert monstre* gegeben. In demselben liess sich Frl. Treffz aus Wien hören und zwar mit vielem Erfolg. In den *Anciens-Concerts* wurde „Athalia" von Mendelssohn und in der philharmonischen Gesellschaft die noch ungedruckte Ouverture zu „Ruy-Blas" von demselben aufgeführt.

Madrid. Hier ist kürzlich eine Geschichte der durch Halévy's Oper berühmt gewordenen Republik Andorra von D. Luis Dalman erschienen.

Barcelona, den 23. Juni. Im Theater des *Luceum* gab man „*Saffo Nonna*" und „*Maria di Rohan*". Es traten darin auf: Mad. Gruitz, und Mas-Porcell, der Tenorist Fedor und der Bassis Rodas. Norma wurde von Mad. Rossi-Caccia gesungen. Im Theater *de Santa Cruz* „die Italienerin" mit Frl. Sanchioli, Tamborlik und Rovere; „die Belagerung von Corinth". Die Ausführung war im Allgemeinen schlecht.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

NEUE MUSIKALIEN

im Verlage

von **C. F. Peters,** Bureau de Musique, in Leipzig.

Durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen.

	Thlr.	Ngr.
Bergt, A., 2me Capriccio p. le Piano à 4 mains. Op. 8.	1	—
Bockmühl, R. E., 3 Duos de moyenne difficulté p. 2 Violoncelles. Op. 61.	1	20
Brunner, C. T., 20 petits Exercices faciles et progressives p. le Piano à 4 mains. Op. 126. Cahier I.	—	15
» II.	—	15
— —, Les petites Danseuses. 12 Danses très-faciles et doigtées p. le Piano, dédiées à la jeunesse joyeuse. Op. 129.	—	16
Kalliwoda, J. W., Fantaisie brill. sur la Bohémienne de Balfe p. Violon avec Piano. Op. 157.	—	25
Netzer, J., Die Schifferin. Ballade von J. R. Wyss d. j. für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pfte. Op. 21.	—	12
Sämann, C. H., Das Land der Heimath f. 4 Solo- und 4 Chorstimmen mit Orchester. Klavier-Auszug.	—	15
4 Chorstimmen allein 3 Ngr.		
Voss, Ch., 3 Fleurs p. le Piano. Op. 99. No. 1. La Rose, » 2. La Violette, » 3. L'Amaranthe	—	25
séparément à 10 Ngr.		

Verlag von ***J. André*** in Offenbach.

Charles Voss.

		Sgr.
Op. 97.	Fantasie über Themas aus Sonnambula f. Pfte.	20
	Früher erschienen:	
Op. 63.	Stradella f. Pfte.	20
» 66.	Hugenotten f. Pfte.	22½
» »	» » » à 4 ms.	27
» 70.	Czaar und Zimmermann f. Pfte	22½
» 73.	Part du Diable f. Pfte.	25
» 86.	Lucrezia Borgia f. Pfte.	25

H. Cramer.

		Sgr.
Op. 57.	Brillante Fantasien f. Pfte.	
No. 1.	Fahnenwacht von Lindpaintner	12½
» 2.	The last rose	15
» 3.	Liebend gedenk' ich dein	15

Offenbach, 22. Juni 1849.

Bei ***F. Kuhnt*** in Eisleben erscheint Anfangs August:

National-Freiheits-Liederhalle.

Eine Sammlung der beliebtesten National-, Freiheits-, Vaterlands- und Wehrlieder

für

vierstimmigen Männergesang.

1s Heft. Preis 3¾ Sgr.

Geeignete Beiträge werden in diese Sammlung gern aufgenommen und erbitten wir uns so schnell als möglich durch Buchhändler-Gelegenheit.

Neue Musikalien

im Verlage von

Breitkopf & Härtel in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Bach, Joh. S., Fünf canonische Veränderungen über das Weihnachtslied: Vom Himmel hoch da komm' ich her. Für die Orgel mit 2 Klaviaturen und Pedal.	—	20
Beethoven, L. van, Fantasie f. Pfte., Chor u. Orchester. Op. 80. Partitur.	2	15
Canthal, Aug. M., La Gaîté. Galopp f. Pfte. Op. 135.	—	7½
Chopin, Fréd., Impromptu. Op. 29. p. le Piano arr. à 4 ms.	—	15
— —, 2 Nocturnes. Op. 62. p. le Piano arr. à 4 mains.	—	20
— —, 3 Valses p. le Piano. Op. 64. No. 1—3 à	—	15
Dussek, J. L., Grand Quintetto p. le Pfte. avec accomp. d'un Violon, Alto et Vclle. obligés et Contrebasse (ad lib.). Op. 41. Nouv. Edition.	1	10
Liszt, Fr., Lieder von Franz f. d. Pfte. übertr. 3 Hefte à	—	25
Lumbye's Tänze f. Pfte. No. 53. Amalia-Walzer.	—	12½
— —, Derselbe zu 4 Händen arr.	—	20
Mendelssohn-Bartholdy, F., Präludien u. Fugen f. die Orgel. Op. 37. Für das Pfte. zu 4 Händen arr.	1	5
Mozart, W. A., Arie f. eine Sopranstimme mit obligater Violine u. Pfte.-Begl. Die Orchesterstimmen.	—	20
Schumann, Rob., Ritornelle von Fr. Rückert in canonischen Weisen für mehrstimmigen Männergesang. Op. 65. Partitur und Stimmen.	1	—
Thalberg, S., Fantaisie p. le Piano sur des thèmes de l'opéra: la Cenerentola de G. Rossini. Op. 57. (Décaméron No. 7.)	—	25
Zumsteeg, J. R., Die Büssende. Ballade f. 1 Singstimme mit Begl. des Pfte. Neue Ausgabe.	1	—

Bei ***F. W. Fissmer & Comp.*** in Pr. Minden ist so eben erschienen:

Gerke, Otto, „Die Weihe des Gesanges" von P. Herle. In Musik gesetzt f. 4stimmigen Männerchor mit Soli u. der Liedertafel in Paderborn gewidmet. Op. 33. Preis d. Part. u. Stimmen 17½ Sgr. Stimmen allein 10 Sgr.

— —, Sechs Lieder f. 1 Singstimme m. Begleit. des Pfte. componirt. Op. 31. Preis 17½ sgr.

Im Verlage der Unterzeichneten ist so eben erschienen:

DER PROPHET.

Grosse Oper in 5 Aufzügen von *Scribe*,

Musik von

G. MEYERBEER.

Wir geben heute die Hälfte der einzelnen Stücke dieser Oper im Klavier-Auszuge aus und lassen die andere Hälfte in längstens 14 Tagen nachfolgen. Der vollständige Klavier-Auszug und die übrigen Arrangements erscheinen etwas später.

Potpourris über Melodien des Propheten für das Pianoforte zu 2 und 4 Händen sind heute auch erschienen.

Leipzig, am 6. Juli 1849.

Breitkopf & Härtel.

Sämmtlich zu beziehen durch **Bote & Bock** in Berlin, Breslau u. Stettin.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8. Stettin, Schulzenstr. No. 340.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 29. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 18. Juli 1849.

Zu beziehen durch:
WIEN. Pietro Mechetti qm Carlo.
PARIS. Brandus et Comp., 87. Rue Richelieu.
LONDON. Cramer, Beale et Comp., 201. Regent Street.
St. PETERSBURG. A. Büttner.
STOCKHOLM. Hirsch.

NEW-YORK. Scharfenberg et Louis.
MADRID. Union artistico-musicae.
ROM. Merle.
AMSTERDAM. Theune et Comp.
MAYLAND. J. Ricordi.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerstr. 8, Stettin, Schulzenstr. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Die gesunde Vernunft und das Verbot der Fortschreitung in Quinten. — Recensionen (Kammermusik u. Sonaten). — Correspondenz (Dresden). — Feuilleton (Eine Sängerfahrt). — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

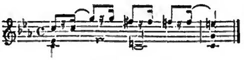
Die gesunde Vernunft und das Verbot der Fortschreitung in Quinten.

Von *Theodor Uhlig.*

„Unzweifelhaft ist die holde Kunst der Töne einzig und allein dazu da, damit die Componisten der staunenden Menge zeigen können, dass und wie sie verbotene Fortschreitungen zu vermeiden wissen.“ Dies ist das keineswegs übertriebene, sondern nur auf die äusserste Spitze gestellte Urtheil vieler Musiker, wenn die Rede von Quinten, Octaven und Querständen ist.

Wie sehr die Menschen im Allgemeinen in Vorurtheilen befangen, wie schwierig es ist, mit Erfolg dafür zu kämpfen, dass an die Stelle des durch nichts als nur die Gewohnheit Geheiligten Das gesetzt werde, was die untrügliche Vernunft uns als das allein Richtige erkennen lässt und wofür die Natur uns bei nur einigem Suchen bereitwillig den rechten Maassstab darbietet: das hat in grossartiger Weise und doch auch in trostlos kleinlicher Art die neueste Zeit hinsichtlich der wichtigsten Angelegenheiten der gesammten Menschheit gezeigt.

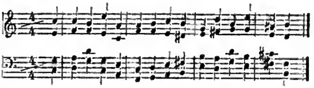
Es wäre daher nur das zum Verwundern, wenn diese traurige Erscheinung im Gebiete der Tonkunst allein nicht ebenfalls vorhanden sein sollte, in einem Gebiete, dessen Arbeiter der grössten Anzahl nach, und leider nicht ganz mit Unrecht, in dem Rufe stehen, über der rein fachlichen Ausbildung sehr häufig die Ausbildung des Geistes im Allgemeinen vernachlässigt zu haben. Die natürliche Folge solcher Vernachlässigung ist dann der beschränkte Gesichtskreis jener Menschen selbst für das, was ihnen am allernächsten liegt, also auch für die hohen und niederen Fragen ihrer Kunst und offenbart sich dieses einestheils in ihren Urtheilen über das Wesen der Kunst, über die Leistungen bedeutender und unbedeutender Geister, anderntheils in einzelnen Haupt- und Nebenzügen ihrer eigenen Leistungen, während sie das starre Festhalten an der gegebenen Vorschrift unter gänzlicher Resignation auf Untersuchungen mit dem eigenen Verstande über das Zweckmässige und Vernünftige jener Vorschrift wohl mit der Mehrzahl aller Menschen gemein haben. Die Vortrefflichkeit der Musik eines Mozart, den Werth einer Oper wie „Don Juan“ im Allgemeinen in Abrede zu stellen: daran denkt natürlich Keiner von ihnen Allen; aber — Mozart hat in dieser Oper doch auch Quintenfortschreitungen gemacht und ob diese Stellen zu billigen sind, wagt man wenigstens nicht zu entscheiden. Ich, der ich mir doch auch schmeichele, eine Vorstellung vom Effecte eines Quintenpaares zu haben und den Don Juan — beiläufig gesagt — auswendig weiss, sinne vergeblich nach, um einer Quintenfortschreitung in jener Oper auf die Spur zu kommen, frage endlich neugierig nach der betreffenden Stelle und man nennt mir zu meiner wahrhaften Versteinerung die folgende:



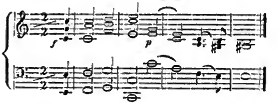
Ob nach den theoretischen Regeln des stimmigen Satzes diese Stelle wirklich Quinten enthält, ob die Fortschreitung: $\begin{smallmatrix} c & g & fis & f \\ c & \smile & h & - \end{smallmatrix}$ unter die verbotenen, geduldeten oder erlaubten gehört, darüber werde ich weitläufige Untersuchungen schon deshalb nicht anstellen, weil ich das ganze Quintenverbot

für einen Unsinn halte, was näher zu erörtern ich mir später die zweifelhafte Ehre geben werde. Das Possirlichste aber bei der Sache ist, dass gerade Diejenigen, welche am häufigsten und lautesten über Quintenfortschreitungen schreien, oft am wenigsten im Stande sind, solche herauszuhören, während die kleine Zahl Derer, welche ihr Gehör so weit herausgebildet haben, um neben der Harmoniefolge auch noch der Stimmenführung in einem Tonsatze Schritt vor Schritt mit vollem Bewusstsein zu folgen, Vorurtheile gewöhnlich schon abgestreift hat und sich um Lappalien wie Quinten u. dergl. gar nicht kümmert. Mit jenen Erstgenannten aber pflege ich mir häufig einen köstlichen Spass zu machen, indem ich ihnen Accordfolgen der nachstehenden Art vorspiele:

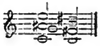
Langsam.



Schnell.



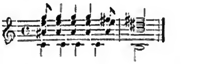
und mich an dem hohen Grade von Bewusstsein ergötze, mit welchem sie derartige Folgen für nicht im Geringsten anstössig hinnehmen. Gar komisch ist ferner auch die Art und Weise, auf welche manche, selbst berühmte Componisten, in Harmoniefolgen, in denen bei natürlicher Stimmenführung Quintenfortschreitungen gar nicht zu vermeiden sind, diese durch allerlei sinnreiche Mittel dennoch zu vermeiden sich stark einbilden. Die Accordfolge:



birgt bekanntlich eine solche Quintenparallele. In Tonsätzen namhafter Componisten habe ich dieselbe unter Anderem auf nachstehende beide Arten angeblich vermieden gefunden:

Langsam.

Schnell.



Es zeigen diese Beispiele am deutlichsten, wie jene Componisten für die Augen und nicht für die Ohren, für die Zuschauer und nicht für die Zuhörer geschrieben haben; denn wird im letzteren Falle bei der Schnelligkeit des Zeitmaasses nach 7 Achteln *g* das achte Achtel *fis* so gut wie gar nicht vernommen, steht es demnach ohne alle Wirkung blos auf dem Papiere, so ist es in Bezug auf den ersten Fall — hält man einmal Quintenfortschreitungen dem innern Wesen nach für vom Uebel — nicht hinreichend, dass man die wirkliche Fortschreitung zweier Stimmen in Quinten umgehe, sondern man müsste dann sämmtliche Harmoniefolgen vermeiden, in denen jene Fortschreitung wenn auch nur versteckt vorhanden ist, wie dies rücksichtlich der angeblich übelsten der Quinten, der stufenweisen nämlich der Fall z. B. bei allen Harmonieschritten in Secunden auf- und abwärts:

Dies thut man jedoch nicht, weil man recht gut weiss, wie in den meisten Fällen der Zuhörer den Eindruck der Harmonie als eine compacte Masse empfängt, deren einzelne Bestandtheile an sich und in ihren Fortschreitungen er nur in wenigen Fällen zu erkennen vermag.

Hierüber vielleicht am Schluss ein Weiteres, wenn mir während des Folgenden nicht etwa ein Genius ein Wort zuflüstert über die Vergeblichkeit der Bemühung, gute Quintenfortschreitungen von schlechten zu unterscheiden.

Vorerst vergönne man mir einige allgemeine Bemerkungen. Es ist eine allbekannte Thatsache, dass in der Musik die Theorie der Praxis nachgeht, die Regeln der Lehre nach den künstlerischen Eingebungen der schaffenden Geister formulirt werden. Es ist demnach der Verfasser wahrscheinlich des ersten musikalischen Lehrbuches gewesen, welcher mit dem Verbot der Fortschreitung zweier Stimmen in Quinten die Welt beglückt hat und zwar entweder, weil er jene Fortschreitung in den Compositionen der Meister seiner Zeit mit Aengstlichkeit vermieden gefunden, oder weil er eine angeborene Antipathie gegen dieselbe mit auf die Welt gebracht, oder weil er sich einen Spass mit der Thorheit der Menschen machen wollte. Ich verliere mich nicht in geschichtliche Untersuchungen über die Entstehung des Quintenverbotes, es verlohnt sich wahrlich nicht der Mühe; das aber steht fest: die gläubige Menge hält die Quintenfortschreitungen nur deshalb für schlecht, weil man es ihr seit Jahrhunderten *vorgepredigt* hat. Mir wenigstens ist keine Composition aus dem Zeitraume der letzten 200 Jahre vor Augen gekommen, in welcher der Tyrannei dieser Regel sich nicht gefügt worden wäre — sollte es auch nur zur Bewahrung des äusseren Anstandes geschehen sein. Von Fehlern in Schülerarbeiten, wie von blossen Versehen in den Werken grosser Meister kann hier natürlich die Rede nicht sein.

Sind nun aber die meisten Musiker schon nicht im Stande, Quinten als üble Stimmenfortschreitungen zu erkennen, so wird die übrige Menschheit, für welche der Tonkünstler doch eigentlich schafft, an dergleichen Fortschreitungen um so weniger Anstoss nehmen, als sie ja nicht einmal eine Ahnung von dem Vorhandensein des Verbotes oder von dem Aufwand von Kunst hat, mit welchem die Componisten, jenes Verbot zu umgehen, die spasshaftesten Bemühungen machen.

Der Wohlklang vieler Folgen mit Quintenfortschreitungen ist nach alledem ausser Zweifel und nur das Auge der Sachkundigen hat sich gewöhnt, in denselben eine Beleidigung zu finden. Es mag wohl eine Zeit gegeben haben, in welcher die Componisten mehr für die Augen als für die Ohren, mehr für sich und einige Wenige, als für ihre sämmtlichen Mitmenschen geschrieben haben; dass diese Zeit jedoch längst schon vorüber, das wird wohl Niemand in Abrede stellen.

Wenn man daher vernünftigerweise für das Verbot der Quintenfortschreitungen weiter nichts geltend machen kann, als die Erfahrung, dass allerdings einige derselben unseren Ohren nicht wohlklingend dünken, aber *nota bene* nur unseren Ohren, d. h. Ohren der Musiker, von denen es noch gar nicht ausgemacht ist, ob sie unter der Botmässigkeit eines in eingebläuten Schulregeln befangenen Verstandes ihre ursprüngliche Eigenschaft, gesund zu hören, zum Theil nicht schon verloren haben; und wenn es nun einmal für nothwendig erachtet wird, anstatt des individuellen Ermessens positive Gesetze aufzustellen, die im Grunde doch nur

diejenigen Unberufenen bedürfen, welche am liebsten die Feder wohl zum Notenschreiban, nicht aber zum Componiren in die Hand nehmen sollten, während der Auserwählte jene Gesetze in sich selbst, in seiner eigenen Vernunft und in der Natur eifrig aufzusuchen durch inneren Drang schon angetrieben wird, so wäre es wahrhaftig denn doch einfacher gewesen, alle schlechtklingenden Stimmenfortschreitungen zu verbieten, die Quinten aber besonders entweder gar nicht zu erwähnen, oder höchstens darauf aufmerksam zu machen, dass namentlich bei Quinten- und Quarten-, wie ja doch auch bei Septimen- und Secundenparallelen der Wohlklang vor Allem zu prüfen sei, als dass man sämmtliche Quintenfolgen in Bausch und Bogen verdammte, übrigens aber für Anwendung aller andern Fortschreitungen freien Spielraum gestattete und auf solche Weise allerdings manche Accordfolgen wenn nicht sanctionirte, so doch provozirte, welche jedem gesunden Ohre abscheulich dünken dürften.

Wenn ich diesen Artikel bis hieher überlese und in ihm allerdings die ultraradikalsten musikalischen Gesinnungen trotz des Belagerungszustandes meines Wohnortes ausgesprochen finde; wenn ich bedenke, dass dieser Artikel in einer Stadt zur Oeffentlichkeit gelangen soll, deren Belagerungszustand unter allen nur denkbaren Zuständen seines Gleichen suchen dürfte, in einer Stadt, in deren Strassen sogar Gras wächst, über das in Ermangelung von einzufangenden Staatsverräthern und Kokardenträgerinnen am Ende gar die Konstabler mit Heisshunger herzufallen von unwiderstehlichem Appetite und Diensteifer angetrieben werden — wenn ich alles das reiflich überlege: dann erfassen mich Schauer des Todes; ich sehe im Geiste das Reich der Tonkunst mit Schaaren von musikalischen Konstablern besetzt, ich sehe den Unterwühler des ehrwürdigen, durch Jahrhundertelanges Bestehen geheiligten Quintenverbotes ergriffen und in einen tiefen Kerker geschleppt, ein heimliches Gericht von lauter passionirten Quintenjägern mit grossen Perücken und erschrecklich langen Zöpfen niedergesetzt, den Deliquenten auf das Grausamste gefoltert durch fortwährendes Vorspielen von Harmoniefolgen, welche die Theorie für unzweifelhaft richtig erklärt, die aber ganz erbärmlich klingen, und endlich sehe ich *Diabolus in musica* in höchsteigener Person mit blankem Schwert das Haupt vom Rumpfe trennen, das den Gedanken zu denken wagte, es lasse sich das Quintenverbot mit der gesunden Vernunft nicht recht vereinigen.

So würde es nun allerdings das Klügste sein, eine Vereinbarung mit dem Bestehenden zu treffen, nämlich die oben versprochene Untersuchung über die Quintenfolgen selbst zu liefern. Aber die Redaction liebt die langen Artikel nicht und mit dem letzten Phantasiebilde habe ich mehr Raum verschwendet, als jene Untersuchung einnehmen würde. Im Grunde hiesse es doch auch nur, meine subjective Ueberzeugung den Andern aufoctroyren wollen, während erst die Summe aller subjectiven Ueberzeugungen mit einem schwachen Scheine von Recht für das gelten mag, was man wie ich glaube „Wahrheit" nennt.

Darum, ihr Männer des musikalischen Fortschritts, ihr entschieden freisinnigen Componisten: schreibt, was klingt oder eurem Zwecke überhaupt taugt, sollten es auch verbotene Fortschreitungen sein; vermeidet jedoch, was schlecht klingt, wenn es auch zufällig durch keine Quinten entstanden sein sollte!

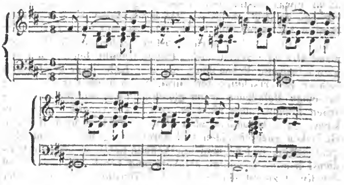
Dresden, im Juni 1849.

Recensionen.

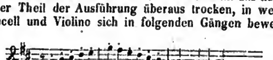
Kammermusik und Sonaten.

C. G. Reissiger, Grand Trio, dix-huitième p. Piano, Violon et Vclle. composé. Op. 188. Leipzig, chez Peters.

Wenn wir diese Composition Reissiger's mit seinen frühern Arbeiten derselben Gattung zusammenstellen, so wüssten wir in Bezug auf den Grad der Erfindung und demgemäss der innern Entwickelung des Componisten auf dem bezeichneten Kunstgebiete einen eigentlichen Fortschritt nicht anzugeben. Es wundert uns indess keineswegs, dass Reissiger sich zu immer neuem Schaffen angetrieben fühlt und zu der grossen Zahl seiner Werke überhaupt auch noch ein 18tes Trio fügt. Das Trio wird viel und gern gespielt; in den mehr als einseitig gebildeten Kreisen des Dilettantismus hat es die ausgedehnteste Verbreitung und ist leichter zu executiren als das Streichquartett. Nun mag man auch wohl nicht immer Beethoven spielen wollen; auch bedarf man einer Vorbildung, um Beethoven zu verstehen. Die leichte Melodienentfaltung und praktische Spielbarkeit einer Composition bilden eine annehmbare und zugleich angenehme Vermittelung und ein Componist von Ruf und wahrhaftem Verdienst dringt da schon immer eher mit seinen Werken durch, als ein anderer. Inzwischen wollen wir uns nicht verhehlen, dass auch dieses Trio gleich den andern desselben Meisters sehr hübsche Züge enthält, aus denen wir aber hinsichtlich der Begabtheit des Componisten zu dem Schlusse kommen, dass das gesangliche Gebiet der Kunst seiner Natur mehr zusagt als das instrumentale, eine Ansicht, auf welche uns auch schon die frühern Trio's geführt haben. So enthält hier der erste Satz (*H-moll*) ein sehr schönes Motiv, sangbar und lebendig, fast möchten wir sagen, in der Mendelssohnschen Manier unruhig:



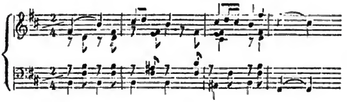
In der Ausarbeitung desselben vermissen wir aber jene Art zu thematisiren, welche nach einem etwa verlorenen Faden nicht herumsucht, sondern sich aus der Grundform des Themas wie von selbst herausbildet. So erscheint uns namentlich der Theil der Ausführung überaus trocken, in welchem Violoncell und Violino sich in folgenden Gängen bewegen:



Der Haupttadel aber, welcher nicht blos diesen Satz, sondern das ganze Werk trifft, ist die untergeordnete, unselbstständige Rolle, welche das Pianoforte einnimmt. Da treffen wir fast überall nur Begleitung oder *unisono* mit den Streich-Instrumenten, auch oft diese *unisono* zu einander, ein Fehler, in den freilich die meisten Trio-Componisten der Neuzeit verfallen sind, von dem selbst Mendelssohn nicht frei zu sprechen ist, mit so talentvollem Geschick er ihm auch auszuweichen versteht. Der Grundgedanke des Mittelsatzes

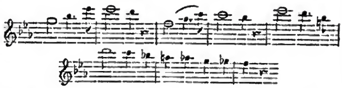
ist als Erfindung ebenfalls gesangvoll und schön, eine innige Melodie. Im zweiten Theil aber, so wie in der Coda, hat der Componist, so erscheint es uns, nicht von der Stelle kommen können. Die Arpeggien im Pianoforte, das *Unisono* desselben mit der Violine, dazu die magere Mittelstimme, schleppen sich ohne alle innere Regsamkeit dahin. Das *Finale* verbindet mit glücklichen Gedanken in der Melodie die meiste Mannigfaltigkeit in der Ausarbeitung. Hinsichtlich dieser bietet er sogar interessante Seiten; er spielt sich lebendig fort, hält Spieler und Hörer rege und lässt so einen günstigen Eindruck zurück. Der Anschaulichkeit wegen möge das Hauptthema des Satzes hier noch eine Stelle finden:

Viol.



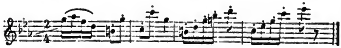
François Hünten, Grand Duo pour le Piano à 4 mains composé et dedié à ses fils Emil et Alfred. Op. 164. Leipzig, chez Peters.

Obwohl es nicht das erste Mal ist, dass der Componist sich hier auf das Feld der strengern Formen begiebt, so will es uns doch bedünken, als ob das Bild, welches wir von der bestimmt und scharf ausgeprägten Persönlichkeit desselben gewonnen haben, mit diesen Formen etwas contrastirt. Wir treten damit dem Componisten in keiner Weise zu nahe. Kann doch kein Mensch aus seiner Haut gehen, wie wäre es möglich, dass derjenige es könnte, der überhaupt etwas leistet und dessen Eigenthümlichkeit objectiv vor uns da liegt, damit wir sie beschauen von allen Seiten! Hünten hat unter den Klavierspielern und Componisten für sein Instrument die entschiedonsten Verdienste, die ihm Niemand streitig machen darf. Die gewandte, leichte und zugleich brillante Behandlung, die innerhalb dieser Leichtigkeit sichere Beherrschung der Form, die Anmuth der Erfindung in seinen Melodieen, wenn gleich man sie, wie die Gossnerschen Idyllen, auch nicht in zu grosser Quantität verdauen kann, ganz besonders aber das Geschick, einen fremden Gedanken zuzuschneiden und zurechtzulegen: dies sind Eigenschaften, welche man anerkennen muss, welche ihr Verdienst haben, besonders als Anregung für den in das Gebiet der Kunst zuerst hineinsteigenden Künstler und für den der Kunst zu gewinnenden Dilettanten. Die vorliegende Sonate versucht einmal eine Ausweichung von dem betretenen Pfade und es sieht fast komisch aus, wenn Hünten gleich in dem ersten Satze einen pathetischen Anlauf macht, uns gewissermaassen zu zeigen, dass er etwas Besonderes geben wolle. Man sehe die kurze *Intrada*, wie sie in der *Seconda* beginnt und wie sie von der *Prima* aufgenommen wird. Dann nimmt das erste Hauptthema seinen Anfang in der *Seconda*, zu dem dann aber in der *Prima* gleich allerlei Figürchen hineinschillern und dadurch den Haltepunkt für das Ohr etwas verwischen. Diese Figuration in Läufen und Passagen treibt ihr Wesen so durch den ganzen Satz. Es klingt das Alles ganz hübsch, das Hauptthema wird geschickt und fliessend hineingeflochten, aber der solide, deutsche Ton der Sonate verliert sich aus Ohr und Auge. Das was der Componist sagen will, kommt zu einer bestimmten, seinem Wesen entsprechenden Gestaltung erst dann, wenn das Thema, zum Theil aus der Intrada hergeleitet, folgenden Charakter annimmt:



Uebrigens aber müssen wir bemerken, dass die Form im Ganzen fest gehalten wird und sie sich auch regelrecht entfaltet. Der Mittelsatz erscheint uns am meisten gelungen; in ihm ist die brillante Seite mehr Schmuck als Hauptsache und die Gedanken dürfen auf eine Berechtigung in der Sonate Anspruch machen. Gar zu leicht und tänzerisch aber klingt das Rondo mit seinem Hauptmotiv:

Vivace. *8va*..........................



Gegen die Durchführung lässt sich ebenfalls nichts einwenden, so dass, überblicken wir noch einmal das ganze Werk, dasselbe dazu dienen kann, den Dilettanten, welcher für eine strengere Form noch nicht gewonnen, vielleicht gar durch den Geist des leeren, inhaltlosen Virtuosenthums davon entfernt worden ist, wieder in das Heiligthum der Kunst zurückzuführen. Freilich muss man auch das Herz, den Geist, die Empfänglichkeit dafür haben, den künstlerischen Sinn. Ist der erst untergegangen, dann wird es auch mit einem solchen erziehlichen Kunstmittel nichts helfen. Die Ausstattung dieses wie des vorhergenannten Werks ist der Verlagshandlung angemessen.

Ferdinand von Roda, Grosse Sonate für das Pfte. zu 4 Händen. Op. 9. Hamburg, bei Niemeyer.

— —, Rondo für das Pfte. zu 4 Händen. Op. 10. Hamburg, ebendaselbst.

Die dem 9ten und 10ten Werke vorangehenden Compositionen dieses Componisten sind dem Referenten unbekannt. Was die vorliegende Sonate anlangt, so ist unzweifelhaft eine ernste Kunstrichtung daraus zu erkennen und ein ansprechendes Talent, dem eine vollkommene Beherrschung der Form noch nicht gelingt, das aber zu den erfreulichsten Hoffnungen berechtigt. Im ersten Satz offenbart sich mehr ein Ringen nach klarem Gedankenausdruck als freier, ungebundener Inhalt, der sich etwa fortbewegte nach einem innern nothwendigen Gesetz. Wozu z. B. die dreitactige, inhaltlose Einleitung, ein in die Länge gezogener Dominantaccord? Dann geht es aber so weiter. Denn die darauf folgenden, durch Fermaten unterbrochenen Sätzchen sind immer noch kein eigentliches Thema. Bald darauf wird wieder ein Ansatz zu einem Thema genommen und wir vermuthen einen ächten Militairmarsch zu hören. Allein dieser zerfällt in eine Thematisirung, die für ihn nicht passt, wohl aber ganz gut für einen Sonatensatz, und so kommen wir allmählig in den richtigen Gang hinein. Ganz klar wird endlich erst das zweite Thema:

das uns übrigens auch nicht bis zu Ende geführt scheint, sondern abermals durch Fermate unterbrochen wird, dann zwar wieder beginnt, sich indess später verflüchtigt. Man könnte fast vermuthen, dass dies der erste Haupt- und Grundgedanke des Satzes ist, da die zu Anfang auftretenden Themen so aphoristisch hingeworfen werden. Gegen

den Schluss hin gewinnt der Satz an Leben und fliessender Thematisirung. Der aphoristische Charakter desselben wirkt indess für unser Ohr etwas störend.

Die Romanze (Mittelsatz) ist eine schöne gefühlvolle Composition, vielleicht ein wenig zu sentimental und in Bezug auf den Ausdruck zu künstlich pointirt, aber doch so hübsch erfunden und ausgeführt, dass wir uns daran recht erfreut haben. Am fliessendsten in der Arbeit wird das *Finale* genannt werden können. In ihm treten die Gedanken bestimmt und hell hervor. Es ist nicht gerade etwas Eigenthümliches und als Erfindung Hervortretendes; aber der Ton und Charakter eines Sonatensatzes wird festgehalten und schon der Sinn für die Form und einen derselben angemessenen Gedanken verdient die vollste und gerechteste Anerkennung.

Das Rondo (wer schreibt heute noch ein Rondo für sich, eine Composition, an deren Stelle die Neuzeit keinen Inhalt, wohl aber eine Menge Titel zu setzen vermocht hat?) ist eine leichte und ansprechende Arbeit, in welcher der Componist ebenfalls ein ernstes Streben offenbart und auch mit Geschick und Talent recht Hübsches ausführt. Er hat hier nicht etwas Besonderes leisten wollen, er hat geschrieben, wie sich's ihm gerade ohne Mühe darbot, und da ist ein ganz anziehendes Werk zu Stande gekommen, während er in dem ersten Satz der Sonate sich auf den Kothurn stellte und dadurch sich verwickelte. Beide Arbeiten aber verdienen, dass die Kritik auf die ferneren Leistungen des Componisten Acht habe. *Otto Lange.*

Correspondenz.

Dresden.

Durch die im vorigen Herbste nach beinahe 5 Probejahren erfolgte Entlassung des für seine Stellung durchaus unfähigen Musikdirectors A. Röckel und durch die Flucht des bei den hiesigen Maiereignissen stark compromittirten Kapellmeisters Richard Wagner ward die Anstellung eines neuen Musikdirectors bei der hiesigen Kapelle dem Hoftheater nothwendig, da man aus Sparsamkeits- und anderen Rücksichten von der Anstellung eines zweiten Kapellmeisters mit höherem Gehalt abstehen zu müssen glaubte. Dass es an Bewerbern um diese Stellung, trotz ihrer geringen Dotirung und voraussichtlich bedeutenden Arbeit nicht gemangelt, werden Sie mir glauben. Wunderlich aber erscheint das Resultat dieser Bewerbungen. Es ist nämlich Sgr. Barbieri, der Kapellmeister der Königsstädter italienischen Oper — wie man sagt auf besondere auswärtige Damenempfehlung — angestellt und dadurch gewissermaassen die Unfähigkeit aller deutschen Bewerber dem Italiener gegenüber ausgesprochen worden. Das ist betrübend. Denn es zeigt, dass man sich von gewisser Seite her noch immer nicht von der hier seit lange herrschenden Italomanie loszureissen vermag und dass der fremdländische Name noch immer mehr als alles Andere den Ausschlag giebt. Unser Hoftheater, unsere Kapelle sind deutsche Kunstinstitute, zur Pflege und Förderung deutscher Kunst ohne Zweifel vorzugsweise berufen. Was aber mit Rücksicht auf diesen Punkt Sign. Barbieri bisher geleistet, das ihn über alle anderen deutschen Bewerber zu stellen vermöchte, ist nicht leicht zu sagen. Eine sehr mangelhafte Aufführung des Don Juan und das wahrhaft merkwürdige Zusammenstreichen der Partitur der Zauberflöte, welche er für eine hiesige Darstellung durch die italienische Oper — um welche uns auch die Maiereignisse gebracht — eptirte, scheinen wenigstens keinen Beweis für sein tieferes Verständniss deutscher Musik und seine Pietät gegen dieselbe abzulegen. Allerdings ist die Anstellung nur eine provisorische, oder vielmehr eine Probeanstellung auf vorläufig 3 Monate, während welcher er dem Vornehmen nach Clapisson's Gibby einstudiren und die sonst vorkommenden Repertoiropern dirigiren soll. Schwerlich aber dürfte man einem Deutschen eine ähnliche Probezeit jetzt bewilligen und man darf deshalb wohl die Anstellung unter den obwaltenden Verhältnissen als eine definitive betrachten. Ob sie zum Segen für das betreffende Institut, zum Heil deutscher Kunst gereichen werde? Wir müssen es abwarten und möchten nur im Interesse der Sache auf die Nothwendigkeit sorgfältigster Beachtung aller hier einschlagenden Punkte bei dieser Probe hinweisen. Man sollte auch in Deutschland endlich aufhören, die Deutschen den Ausländern nachzusetzen. — Mit Tichatschek und Frl. Wagner schweben noch die Unterhandlungen. Während die übrigen Mitglieder unserer Bühne mit Rücksicht auf die hier eingetretenen Verhältnisse auf eine Abänderung ihrer Contrakte und resp. Herabsetzung ihrer Gehalte (welche nicht nur, wie gewisse Leute mit hergebrachter Unfehlbarkeit behaupten, die Lumperei von jährlich 5-6000 Thlrn., sondern über 18,000 Thlr. betragen) bereitwillig eingingen, wollen die beiden Genannten die Gelegenheit sogar noch zu Erhöhung derselben benutzen, während Niemand behaupten kann, dass sie nicht schon jetzt vollkommen angemessen bezahlt würden. Diese Forderungen sind allerdings, wie wir hören, und mit Recht abgelehnt. Ein Eingehen darauf wäre eine unverantwortliche Rücksichtslosigkeit gegen die übrigen Mitglieder, man sagt, es seien auch schon anderweite Unterhandlungen angeknüpft. — Unser Opern-Repertoir ist jetzt allerdings ein sehr einförmiges. Wer aber weiss, was es heisst, für jede Vorstellung die gesammte Garderobe bis in ihre kleinsten Details neu zu beschaffen, wird und kann darüber sich nicht wundern. Es wird thätig für das Aeussere gearbeitet; möge es nur auch energisch für die inneren Verhältnisse geschehen. Eine wahrhafte Auffrischung thut wirklich recht Noth. *Dr. J. S.*

Feuilleton.

Eine Sängerfahrt.

Ein Schifflein ziehet leise
Den Strom hin seine Gleise.

Jenny Lind ist wieder in Deutschland und zwar in diesem Augenblick in unserm alten Köln. Die liebenswürdige Sängerin hat an der Sängerfahrt Theil genommen, die am 2. Juli wieder in der ächt rheinischen Weise ausgeführt wurde, wie sie von Seiten der hiesigen musikalischen Vereine alljährlich veranstaltet zu werden pflegt. Das herrlichste Wetter hat diese Sängerfahr begünstigt. Die fröhliche Gesellschaft fuhr auf einem eigenen Dampfbote den Rhein hinauf bis nach Linz, stieg zu Rolandseck und Remagen aus, um dort die alte Ruine, hier die Apollinaris-Kirche zu besehen, und nahm den Kaffee auf der Rückfahrt in Königswinter. Jenny Lind war von diesem ächt deutschen Feste sehr angesprochen und als L. O. Sternau rasch einige Verse hinwarf, die Heinr. Dorn eben so rasch componirte und Ernst Koch vortrug, konnte sie ihre Rührung über die einfache Huldigung nicht verbergen. Man hatte einen Flügel auf dem Schiffe mitgenommen und bereitwilligst kam sie den Bitten der Gesellschaft nach, auf offnem Rheine einige Lieder vorzutragen. Unsere Kölner Sängerin, Sophie Schloss, nahm gleichfalls an der Festfahrt Theil und wetteiferte auf das schönste mit der schwedischen Nachtigall. Die Wellen des Rheins, im Oberlande von Kanonendonner begrüsst, mögen sich gewundert haben, hier unten die Silberklänge der Künstlerinnen zu vernehmen und sich in die Zeit zurück versetzt haben, wo die Lurley allnächtlich ihre verführerische Stimme erschallen liess. *F. K. B.*

Nachrichten.

Berlin. Flod. Geyer lässt sich über die Academie und die Aufführung der Eleven in der Spenerschen Zeitung folgendermaassen aus; wir entnehmen diesen Artikel, weil er uns zeitentsprechend erscheint, und, mehreren unsrer Leser interessant sein möchte:

„Indem wir die Probearbeiten der Musik-Eleven der K. Academie wiederum eines besonderen Berichtes würdigen, und heute so vieler sich ganz gut anlassender Talente gedenken, so fragten wir uns: wo bleiben diese alle und warum hören wir von so vielen jungen Musikern nur eben so lange Etwas, als sie Schüler dieser Anstalt sind? Wir wissen das wohl, nur möchten wir das öfter von uns hierüber angeregte Thema nicht zu catonisch behandeln, indem wir von der verheissenen Reorganisation der Kunstverwaltung bestimmt erwarten, dass mit den umzugestaltenden Lehranstalten der Antheil der Kunstbehörde an der jungen, sich entwickelnden Kunst, auch noch nach dem Austritte der Eleven aus jenen fortwährend erhalten bleibe. Für jeden Kunstfreund ist es anziehend, wenn er die Ausstellungen besucht, zu sehen, wie die jungen Maler von Stufe zu Stufe sich weiter ausbilden und heranreifen. Die jungen Musiker dagegen verlieren wir meist aus den Augen, sobald sie die Academie verlassen haben. Zehn und mehr Jahre vergehen, ehe einmal der Eine oder der Andere wieder auftaucht, und wenn er dann den ungemessenen Anforderungen nicht entspricht, so ist er für immer dahin. Der Hindernisse, denen die Tonkünstler ausgesetzt sind, ist Legion, und könnte man überhaupt der Liebe zur Kunst entrathen, so thäten wir, was bereits Mancher gethan hat, und entschlügen die Meisten dieser Laufbahn. Wo, fragen wir, wo sind die vielen schätzenswerthen Talente, deren Erstlinge hier in dem sogenannten langen Saale der Academie erklangen? Auch die in der gestrigen Sitzung derselben aufgeführten vocalen und instrumentalen Arbeiten gaben wiederum von tüchtigem Streben der jetzigen Eleven Zeugniss! Als der schwungvollsten Arbeit erwähnen wir einer Ouverture von M. Fleischer, welcher eine gewisse Sattsamkeit, eine Fülle der Verarbeitung sowohl in melodischer, als contrapunktischer Hinsicht zu eigen war, zu welcher wir nur eine stete Wirkung durch die Massen des Orchesters gesellt gewünscht hätten. Die übrigen Arbeiten zeigten sich mehr in überwiegend ruhiger, dem Wohlklange zugeneigter Haltung. Eine Arie mit Chor von Ebeling erschien nur etwas zu gedehnt und hätte einer Schlusssteigerung bedürft. Von poetischerer Anlage war ein sechsstimmiger Satz von Hellmann. Eine kurze Episode aus einem Psalm von C. Stein dagegen, so wie eine Arie mit Chor nach Worten Herder's von Gollmert giebt uns keinen Anlass zur Besprechung, da wir darin weder einen bestimmten Inhalt, noch eine ausgeprägte Form zu finden vermochten. Ueberhaupt wollen uns die kirchlichen Arbeiten in dem verjährtem Geschmacke etwa eines Naumann erscheinen und wünschten wir, dass, was den Styl anlangt, die Polyphonie, worauf ein Lehr-Institut, wie die Königl. Academie, vor Allem sehn müsste, in ihnen mehr walte."

Potsdam. Gestern hat der hiesige Gesangverein für classische Musik eine grosse Sängerfahrt in Gondeln nach der hochbelegenen Kirche von Nicolskoe gemacht, wo mehrere classische geistliche Gesangstücke aufgeführt wurden. Abends begab sich die Gesellschaft nach der Pfaueninsel, wo I.I. M.M. der König und die Königin dieselben mit Kirschen und einer Collation bewirthen liessen. Der Hof selbst nahm in Sacrow den Thee ein, wo das Königl. Zelt aufgeschlagen war.

Magdeburg. Unser Director Eike bietet Alles auf, durch möglichste Anstrengungen das Interesse für den Besuch des Theaters zu beleben. Eine neuliche Morgen-Vorstellung im Tivoli-Theater regte den Wunsch zu einer Mitternachts-Vorstellung an. Bemerkenswerth ist Seitens der Direction eine Benefiz-Vorstellung welche dieselbe dem Chorpersonale bewilligte und zu dieser den „Freischütz" gewählt, welcher in neuer und kostspieliger Scenirung zum ersten Mal bei dieser Gelegenheit in Scene geht.

Stettin. Es fand hier die Aufführung des Elias von Mendelssohn statt. Die Solopartheien wurden meistentheils recht lobenswerth ausgeführt, nur litt die Aufführung in den Tempis an Schwankungen, die dem Ganzen das Bild eines nicht richtigen Verständnisses Seitens des Dirigenten gab. Besonders war der Chor: „Baal höre uns" durch ein zu gezogenes Tempo durchaus verfehlt.

Frankfurt a. O. In der vergangenen Saison wurden fünf grössere Concerte durch die Hrn. Musikdir. Stein und Vierling veranstaltet. Die bedeutendsten Sachen, welche zur Aufführung kamen, waren: zwei Beethoven'sche Symphonieen, die *B-dur* und die *A-dur*, die Weihe der Töne von Spohr, die *C-dur*-Symphonie von Fr. Schubert, verschiedene Ouverturen, classische und neue, das *C-moll-*, *Es-dur-* und *G-dur*-Concert von Beethoven, gespielt von Vierling. Das letzte Concert schloss mit einer gelungenen Ausführung der Walpurgisnacht von Mendelssohn. Der hiesige vor zwei Jahren neu ins Leben getretene Gesangverein hat sich in dieser Zeit mit Energie an das Studium der Meisterwerke begeben, an Haydn, Händel, die alten Italiener, an Motetten von J. S. Bach, ohne sich dadurch für die Gegenwart zu verschliessen. Es ist ein gesunder tüchtiger Kern in demselben und bei dem Eifer, mit welchem er von Vierling geleitet wird, bei der Bereitwilligkeit, mit der ihn die Mitglieder unterstützen, lässt sich erwarten, dass das neu erwachte musikalische Leben feste Wurzeln fassen und sich zu einer schönen Blüthe entfalten wird.

Königsberg. Mad. Cerito und Hr. St. Léon fahren in ihrem Gastspiel fort. Letzterer liess sich in einem Concert vor der Ballet-Vorstellung als Violin-Virtuos hören, so wie in dem Ballet: „*le Violon du diable*". Die anderorts gerühmten Vorzüge und Mängel seines Spiels wurden auch hier Seitens des Publikums und der Kritik erkannt. Fr. Howitz-Steinau erwarb sich vielen Beifall in der Darstellung der Isabelle und Alice in „Robert der Teufel".

Liegnitz. Hr. Bilse, bekannt durch vielfache beliebte Tanz-Compositionen (der schlesische Gung'l), wird mit seiner sehr gut eingespielten Kapelle eine Rundreise nach Hirschberg, Stonsdorf, Fürstenstein und Salzbrunn machen. Bei Bilse's Beliebtheit in Schlesien sind ihm gute Geschäfte zu prophezeien.

Frankfurt a. M. In Schlangenbad befinden sich unter den Kurgästen zwei berühmte Namen: Frl. Jenny Lind und Frau Schröder-Devrient.

— Auch wir entbehren nicht der heitern Unterhaltung einer guten Volksmusik, die in unserer weltberühmten Mainlust durch das vortreffliche Orchester des Hrn. Heinefetter aus Mainz uns bereitet wird. Sowohl das Orchester in seinen Leistungen ist vortrefflich, als auch die Auswahl befriedigend, und häufig haben wir Gelegenheit, gute Soli-Vorträge zu hören. Das 38ste preuss. Infanterie-Regiment, welches im Schwager'schen Felsenkeller Concerte giebt, erfreut sich eines zahlreichen Besuchs und der Anerkennung seiner guten Leistungen.

Hamburg. Verdi's Oper: „die Lombarden" ging am 10ten hier zum ersten Mal über die Bühne. Wie fast alle Verdi'schen Opern entbehrt auch diese alles musikalischen Werthes und bestätigt das allgemein über diesen neuen Italiener gefällte Urtheil alltäglicher Gehaltlosigkeit. Die Rollen waren sehr gut besetzt. Dem. Michalesi: Giselda, Hr. Ditt: Orontes und Hr. Schüttky:

Bernhard. Um nichts desto weniger wird die Oper sich nicht bei uns zu halten vermögen, trotz einer guten Inseenesetzung.

Leipzig. Lortzing's neueste Oper: „Rolands Knappen", hier wie bereits gemeldet mit vielem Beifall aufgeführt, wird nächstens in der Verlagshandlung der Hrn. Breitkopf & Härtel erscheinen. Ebendaselbst erscheint das von Dr. Theod. Kullak componirte Klavier-Concert. Bei der öffentlichen Aufführung dieses Werkes im vorigen Jahre sprach sich die gesammte Kritik auf das achtungswertheste über das wahrhaft vortreffliche Werk aus und gereicht die Herausgabe der Verlagshandlung zur Ehre.

— Frl. Tuczek ist bis jetzt in 3 Gastrollen, und zwar als Marie in der „Regimentstochter", Margarethe in den „Hugenotten" und als Martha aufgetreten und hat ihr Gastspiel damit beschlossen. In dergleichen Rollen, worin die Künstlerin eigentlich heimisch ist, wird ihr nirgends diejenige Anerkennung mangeln, die sie in höchstem Maasse verdient.

— Hr. Bost, an Stelle unsers Lieblings Hrn. Behr hier engagirt, wird uns diesen niemals ersetzen, dazu mangelt ihm dessen schöne Stimme und künstlerische Natur.

— Lortzing hat Rietz Stelle als Kapellmeister des hiesigen Theaters bereits angetreten.

— Zu Gastspielen wird Fanny Elsler und Staudigl erwartet.

Weimar. Liszt's neue Oper soll wirklich nächstens hier zur Aufführung kommen, die Composition derselben naht sich der Beendigung.

Wien. Der Bruder des schon seit langer Zeit verstorbenen Ignaz Seyfried, der Schriftsteller Ritter Joseph von Seyfried, starb im 70sten Jahre. Er war von 1811—1843 Redacteur des „Wanderer", hat eine grosse Anzahl Operntexte ins Deutsche übersetzt und war zur Zeit Schikaneder's Dichter an dessen Bühne.

— Da Pokorny das Scala-Theater in Mailand zu übernehmen gedenkt und zu diesem Ende im Laufe dieses Monats dahin abreisen wird, so bietet er das Josephstädter Theater zum Verkaufe aus. Wie wir hören, verlangt er für das Theatergebäude und das daran stossende Haus, welches ebenfalls sein Eigenthum ist, 225,000 Fl. C. M.

Graz. Unsere Oper unter Remark's Leitung ist Gott sei Dank jetzt so schlecht, dass wir die Hoffnung haben, es muss bald besser werden, denn schlechter kann es nicht werden. Die guten Mitglieder verlassen uns und bald wird unser Theater auch gänzlich von Besuchern verlassen sein. Man schmeichelt sich übrigens mit der Hoffnung, dass die Direction Remark's an Hrn. Thome übergehen wird.

Marseille. Binnen Kurzem wird „der Prophet" bei uns in Scene gehen. Die vorzüglichsten Rollen sind durch Mathieu und Mad. Steiner Beaucé besetzt.

Italien. Rubini ist auf seiner Besitzung in der Lombardei sehr bedeutend erkrankt.

— Zwei renommirte Künstler sind im Kampfe mit den Waffen in der Hand gefallen. Der eine ist Giuseppe Visanotti, berühmter Sänger, fiel unter den Mauern Roms. Der andere ist Marliani, Componist des „Bravo" und der „Xacarilla"; er fiel vor Bologna. Marliani ist der Sohn einer reichen Familie in der Lombardei; noch sehr jung trat er in die Reihen der Carbonari. Im Jahre 1830 ermuthigte Rossini den talentvollen Jüngling zum Studium der Musik. Die politische Schwärmerei führte ihn einem frühen Tode entgegen.

London. Am 7. d. M. hat das wirkliche Auftreten der Gräfin Rossi (Henr. Sontag) stattgefunden und zwar in der Titelrolle der Donizetti'schen Oper: „Linda di Chamouni". Schon bei der Probe bezauberte die seltene Künstlerin Orchester und Mitwirkende, und ein stetes Unterbrechen des lautesten Enthusiasmus derselben unterbrach die Probe. Die Aufführung liess alle auf's höchste gespannten Erwartungen hinter sich, denn was man an Stimme, Gesang und Spiel bei dieser so gefeierten Künstlerin nur erwarten konnte, blieb hinter dem Erfolg zurück. Ein Meer von Blumen war der Empfang beim Heraustreten, das Gefühl der Theilnahme, verwandelte sich im Laufe der Vorstellung in eine Begeisterung, die nur das Vollendete hervorzurufen vermag. Der Herzog von Cambridge an der Spitze eines zahlreichen Gefolges höchster Notabilitäten begab sich nach der Vorstellung auf die Bühne, um der Königin des Gesanges ihre Huldigungen darzubringen. Die nächste Vorstellung wird die Rosine im Barbier von Sevilla sein. So endete dieser in den Annalen der Kunstgeschichte seltene Abend, in dem Triumph des Talentes über jedes Vorurtheil.

— Strauss, der zu Anfang hier schlechte Geschäfte gemacht, hat in der zweiten Hälfte bessere Einnahme erzielt. Derselbe ist auf dem Wege in die Heimath, nach Wien.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

A. Pianofortemusik.

Adam, A., 6 petits airs très faciles sur: le Val d'Andorre. — Beethoven, L. van, 3 Quatuors transcrits par L. Winkler. Op. 59. No. 1-3. — Benedict, J., Ouverture de l'Opéra: die Kreuzfahrer, ou: der Alte vom Berge, arr. p. le Pfte. à 2 et 4 mains. — Berger, L., 15 Etudes. Op. 22. No. 8. 10. — Berlioz, H., Marche hongroise du Faust arr. p. Ed. Wolff et à 4 mains p. J. Benedict. — Beyer, L., la Promenade musicale. 6 Morceaux élégants sur des Airs allemands favoris. No. 1-3. — Brunner, C. T., Bouquet de Mélodies. Op. 109. No. 3. 4. — Chotek, F. X., Anthologie musicale. Fant. brill. p. le Pfte. à 4 mains sur les Motifs les plus fav. d'Opéras nouveaux. Op. 65. Cah. 6. — Chwatal, F. X., Musikalische Kleinigkeiten f. angehende Pianofortespieler. Op. 91. H. 1-3. — Cramer, H., 6 Fantaisies élégantes sur des chansons favorites. Op. 57. No. 1-3. — Fahrbach, P., Chinesen-Polka. Op. 71. — Fesca, A., l'Espérance. Adagio p. le Pfte. à 4 mains arr. Op. 24. — Goote, G., der Alte vom Berge. Walzer nach Melodieen aus: die Kreuzfahrer. — Graziani, Graf M., Wrangel-Marsch. — Gressler, F. A., Variationen mit Introduction über beliebte Opern-Melodieen. Op. 22. No. 1-3. — Gung'l, J., Abschied von Berlin, Walzer. Op. 77. — *Derselbe*, Indianer-Polka nach Melodieen amerikanischer Volkslieder. Op. 78. — *Derselbe*, Quadrille über Melodieen von Christy Minstrels. Op. 79. — Hartog, E. de, gr. Caprice sur des motifs de: Don Juan. Op. 18. — *Heller, S., Sonate No. 2. in H-moll. Op. 65. — **Derselbe*, Auf Flügeln des Gesanges, Improvisation. Op. 67. — Horn, P., les Adieux, Andantino. Op. 24. — Hünten, F., Fantaisie sur des airs fav. de: le Val d'Andorre. Op. 165. — Jugendfreund, musikalischer, Eine Auswahl der beliebtesten Tonstücke in leichter Spielart zur Erheiterung d. Jugend. H. 10-12. — Kalkbrenner, F., Fantaisie brill. sur les plus jolis thèmes du: Val d'Andorre. Op.

186. — Krug, D., Fantasie über beliebte Motive der Oper: der Alte vom Berge. Op. 23. — Kühner, W., Quadrille, Almea-Polka, 3 Märsche über Themas aus der Oper: die Kreuzfahrer, übertr. Op. 109-111. — Labitzky, J., Fliegende Blätter, Walzer f. d. Pfte. zu 4 u. 2 Händ. u. leicht arr. Op. 161. — *Derselbe*, Die Schwestern, Quadrille f. d. Pfte. zu 4 und 2 Händen. Op. 162. — Lecarpentier, A., 2 Bagatelles sur: le Val d'Andorre. No. 1. 2. — Lieder, Signal-Galopp. — *Merk, J., Aux Amateurs No. 7. Capriccio p. Vclle. avec Pfte. Op. 30. — Moody, Marie, Andante. Op. 2. — Müller, J., Beliebte Melodieen aus der Oper: die Kreuzfahrer. H. 1. 2. — Opernmusik im Salon. Die bekanntesten und besten Opernstücke und Ouverturen einger. f. Pfte. zu 4 Händen, Violine, Flöte u. ad lib. Vclle. L. 1. — Plachy, W., Nationales frei übertragen und variirt. Op. 104. No. 1-3. — *Reber, H., 6 Pièces p. Pfte. et Violon. Op. 15. L. 1-3. — Rêveries du bal, les danses les plus en vogue de la Saison 1849 arr. No. 1-10. — Rummel, J., Rondo nach Melodien aus der Oper: die Kreuzfahrer. — Schmitt, J., Rondo f. Pfte. zu 4 Händ. Op. 92. 2te Aufl. — *Derselbe*, erster Lehrmeister. II. Cursus. 2. umgearb. Aufl. — Schönchen, H., Morceaux de Salon élégants. Op. 5. No. 1. — Schumann, R., Lieder übertr. von C. Reinicke. Cah. 2. — *Spaeth, A., 3 Mélodies p. Violon av. Pfte., ou Clarinette av. Pfte. Op. 196. — **Derselbe*, Récréations p. les Commençans ou 8 Morceaux fac. et progressifs p. le Pfte. à 4 mains. Op. 167. Cah. 1. 2. — Strauss, J. Sohn, Einheitsklänge, Walzer. Op. 62. — *Derselbe*, Sanssouci-Quadrille. Op. 63. — Tsukly, M., Romance. Op. 18. — Verdi, G., Potpourris nach Melodieen der Opern: Attila, i Lombardi alla prima Crociata, Nabucodonosor, f. d. Pfte. zu 4 Händen. No. 28-30. — Voss, Ch., les Huguenots. Fantaisie brill. arrangée p. le Pfte. à 4 mains par J. B. André. Op. 66. — *Derselbe*, Erinnerung an O. Tiehsen: Ach wem ein rechtes Gedenken blüht! Op. 96. — *Derselbe*, la Sonnambula. Fantaisie brill. Op. 97. — *Walter, A., Frühlingslied, Scherzo, Capriccio. Op. 5. — Weber, Volkslied übertragen von F. Liszt. — Winkler, L., Collection de Fantaisies non difficiles sur des thêmes des Opéras fav. Op. 20. 21. — Wolff, E., Souvenir du Val d'Andorre. Duo brill. p. Pfte. à 4 mains. Op. 156.

*André, J., 8 Orgelstücke verschiedenen Charakters. Op. 28. — *Weyse, C. E. F., 32 leichte Orgelpräludien.

B. Gesangmusik.

Abt, F., 6 Lieder. Op. 67. — Barth, G., 6 Gesänge und Lieder. Op. 21. H. 1-3. u. No. 2. f. Mezzo-Tenor oder Bariton einger. — Baumgärtner, W., 2 komische Lieder. Op. 8. — Benedict, J., Arie, Ballade, Cavatine, 2 Duetten, 3 Lieder, 2 Romanzen aus der Oper: die Kreuzfahrer. — Chwatal, F. X., Trinklied u. Wanderlied f. 4stimm. Männergesang. — *Ett, G., 29 Gradualia pro omnibus Dominicis et festis omni ecclesiastici a Canto, Alto, Tenore, Basso cum Organo ad lib. Partit. T. 1. 2. — Fesca, A., 6 Lieder. Op. 55. No. 5. — *Finzenhagen, H., 5 Lieder f. Tenor od. Sopran. Op. 1. — Gehauer, J. C., Börnesange. H. 3. — Gellert, L., Deutsche Volkshymne f. 4-stimm. Männerchor. — Gurlitt, C., 3 Duette f. Sopran und Alt. No. 3. — Haeser, C., Waldlied f. 4 Männerstimmen. Op. 10. — Helikon. Eine Sammlung mehrstimmiger Lieder und Gesänge. No. 7. — *Kressner, O., Practischer Lehrmeister im Gesange als Vorschule zu den Solfeggien v. F. Curschmann. Abthl. 1. — Liebau, Zum Geburtstag des Königs f. 4stimm. Männergesang Op. 17. — Lieder-Tempel, Sammlung ausgewählter Gesänge. No. 70-72. — Lövenskiold, H. S., Ildpröven, Operette. No. 1-3. — *Derselbe*, Slagsang for Nordiske Krigere for firstemmigt Mandschor. — Marschner, H., 4 deutsche Lieder f. Sopran od. Tenor. Op. 144. H. 1. 2. — Müller, C. F., 3 Lieder f. Sopran od. Tenor. Op. 6. — *Derselbe*, 2 Lieder f. Bass od. Bar. Op. 7. — *Rietz, J., 12 Gesänge. Op. 26. H. 2. — Ritter, A. G., Armonia. Auserlesene Gesänge f. Alt od. Mezzo-Sopran herausgegeben. Lief. I. Bd. II. — Samling of fleerstemmige Mandssange adgiam for nordiske Sangforeninger. Bind 4. — Speier, W., Deutsche Märzlieder 1848. No. 2 f. 4stimm. Männerchor. — *Thomas, G., 2 Lieder f. Tenor od. Sopran, Bariton oder Alt. Op. 1. — *Tiehsen, O., 6 Gedichte f. Sopran. Op. 28.

C. Instrumentalmusik.

Battanchon, F., 24 Etudes p. le Vclle. Op. 4. L. 2. — *Blanc, A. M., Fleur d'Orient, Etude de Salon fac. p. Violon. Op. 6. — Bonn, H., et P. Röth, Casino. Sammlung von Potpourris und Favoritstücken aus den neuesten Opern zweckmässig eingerichtet f. kleines Orchester (8stimm. u. 7 Stimmen ad lib.). No. 15. — Dandse, udvalgte af gudeve Componister udstatte for 1 Violin. H. 15. — *Dont, J., Etudes caprices p. le Violon seul. cpl. u. Cah. 5. — Labitzky, J., Carlsbad, Walzer f. kleines Orch. (8stimm. u. Vclle. ad lib.). Op. 107. — *Derselbe*, Militair-Galopp f. do. Op. 112. — *Derselbe*, Fliegende Blätter, Walzer f. d. Orch. Op. 161. — *Derselbe*, Die Schwestern, Quadrille f. d. Orch. Op. 162. — *Merk, J., Op. 30., s. Pfte.-Musik. — Potpourris p. 1 Violon av. Guit. ou p. Violon seul, p. 1 Flûte av. Guit. ou p. 1 Flûte, p. P. Röth. No. 9. — Sammlung von Tänzen und Märschen f. d. Orchester. H. 54-56. — *Spaeth, A., Op. 196., s. Pfte.-Musik.

Verlags-Bericht Monat Mai

von **Schuberth & Comp.**, Hamburg u. New-York,

enthaltend Neuigkeiten, welche durch Gehalt und Ausstattung das Interesse der Musikfreunde besonders in Anspruch nehmen.

	Thlr.	Sgr.
Brunner, Bouquet de Mélodies p. Piano, „Pré aux Clercs.“ Op. 109. No. 3.	—	7½
— —, do. do. „Anna Bolena.“ Op. 109. No. 4.	—	7½
Fesca, A., Frühlingslied f. Sopran od. Tenor. Op 55. No. 5.	—	10
Gurlitt, C., Sommergang in die Heimath. Duett f. 2 Soprane. Op. 5. No. 3.	—	12½
Kressner, O., Praktischer Lehrmeister im Gesange. Erste Abtheilung. 24 tägl. Studien zur Bildung der Stimme.	1	—
Krug, D., Fantasie aus der Oper: „der Alte vom Berge“ f. Pfte. Op. 33.	—	20
Liszt, F., „Einsam bin ich nicht alleine.“ Volkslied von Weber f. d. Pfte. übertragen.	—	10
Schmitt, J., „Erter Lehrmeister am Pfte.“ 2ter Cursus.	1	7½
Schumann, R., 3 Lieder f. Pfte. übertragen von C. Reinecke. Cah. 2. Die Lotosblume — Frühlingsglocken — Ständchen	—	15
Walter, Aug., Frühlingslied, Scherzo, Capriccio f. Pfte. Op. 5.	—	20

Sämmtlich zu beziehen durch **Bote & Bock** in Berlin, Breslau u. Stettin. — Die mit * bezeichneten Werke werden besprochen.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock**, Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8. Stettin, Schulzenstr. No. 340.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 30. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 25. Juli 1849.

Zu beziehen durch:
WIEN. Pietro Mechetti qm Carlo.
PARIS. Brandus et Comp., 87. Rue Richelieu.
LONDON. Cramer, Beale et Comp., 201. Regent Street.
St. PETERSBURG. A. Büttner.
STOCKHOLM. Hirsch.

NEW-YORK. Scharfenberg et Louis.
MADRID. Union artistico-musicae.
ROM. Merle.
AMSTERDAM. Theune et Comp.
MAYLAND. J. Ricordi.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock
im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerst. 8, Stettin, Schulzenst. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Der katholische Kirchengesang. — Recensionen (Mehrstimmige Gesänge). — Berlin (Concert). — Correspondenz (London). — Feuilleton (Der Prophet). — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Der katholische Kirchengesang.

Von *Friedrich Bollens.*

Der katholische Kirchengesang ist ein Gegenstand der widersprechendsten Urtheile und nur höchst selten findet er die ihm gebührende Würdigung. Der Grund hiervon ist verschieden; theils liegt er in dem wirklichen Verfalle des kathol. Kirchengesanges in verschiedenen Gegenden Deutschlands und der Nachbarländer, theils auch in den Vorurtheilen gegen die kathol. Kirche, sowie in mangelhafter Kenntniss des kathol. Cultus. Der kathol. Kirchengesang bietet aber einen solchen unendlichen Reichthum der herrlichsten Kunstschöpfungen dar, dass es sich wohl der Mühe lohnt, demselben besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Die verehrlichen Leser dieser Zeitschrift, welche unsere heilige Tonkunst allseitig vertreten muss, bitte ich, insofern sie Nichtkatholiken sind, den Gegenstand vorurtheilsfrei als Künstler und Kunstfreunde zu betrachten und mir zu erlauben, denselben streng vom rein katholischen Standpunkte aus zu beleuchten. Mögen die Principien der verschiedenen Confessionen noch so weit auseinandergehen, hier haben wir es nur mit der Kunst zu thun. Jeder gebildete Mann ehrt und achtet die Ansichten und Meinungen Anderer, wenn sie auch nicht mit den seinigen übereinstimmen.

Die Geschichte des kathol. Kirchengesanges beginnt mit der Gründung der katholischen oder christlichen Kirche. Ueber seine Beschaffenheit in den ersten christlichen Jahrhunderten lässt sich nichts mit Bestimmtheit sagen, und alle desfallsigen Bemühungen der Geschichtsforscher sind ohne erhebliches Resultat geblieben. Ohne Zweifel jedoch ist es, dass der christliche Gottesdienst nicht nur mit Gesang gefeiert wurde, sondern dass auch schon, namentlich im 3ten Jahrhunderte, verschiedene Instrumente benutzt wurden, gegen deren Gebrauch mehre Kirchenväter eiferten. Besonders mag der Gesang in den zahlreichen griechischen Kirchen sehr geblühet haben, wie wir aus mehren Stellen des h. Johannes Chrysostomus, Patriarchen zu Konstantinopel († 407) entnehmen. Durch griechische Bischöfe wurde der Gesang auch in den abendländischen Kirchen zu hohem Flor gebracht, ja, die Gesangweise des h. Ambrosius, Erzbischofs von Mailand († 397), wurde fast überall als Norm angenommen. Die vorzüglichste Hebung erfuhr jedoch der Kirchengesang durch den Papst Gregor den Grossen († 604). Dieser erkannte mit klarem scharfen Blicke die hohe Wichtigkeit des Gesanges für den Gottesdienst, sammelte die vorhandenen zahlreichen Gesänge, erfand, mit Umgehung des sehr verwickelten griechischen Tonsystems, eine sehr einfache Tonschrift, die für den Zweck des Kirchengesanges ausreichte, setzte vier Tonarten fest und verordnete, dass diese Gesänge und diese Gesangweise für alle Kirchen und für alle Zeiten als Norm dienen sollten. Diese Gesangweise ist unter dem Namen gregorianischer Gesang bekannt und in der kathol. Kirche überall im Gebrauch. Sein hoher Werth wird von allen Kunstfreunden einstimmig anerkannt und J. N. Forkel sagt von ihm, er werde diesen Werth behaupten und erhalten, so lange noch christlicher Gesang auf der Erde ertönen werde. Mag auch das Antiphonar, in welches Gregor alle Gesänge mit ihrer Notation eingetragen hatte und welches er in der Peterskirche zu Rom an Ketten befestigen liess, in spätern Zeiten verloren gegangen sein: mehre Abschriften und besonders die lebendige Tradition haben den gregorianischen Gesang im Wesentlichen

unverfälscht auf unsere Tage gebracht. Derselbe besteht in Mess- und Vespergesängen (Psalmodie) mit Einschluss der Hymnen und wurde in den folgenden Jahrhunderten durch eine unübersehbare Menge der herrlichsten Gesänge bereichert.

Vorzugsweise waren es die Klöster, welche den Gesang mit aller Liebe pflegten, aus deren stillen Zellen zahllose herrliche Gesänge hervorkamen. Sie waren nicht nur durch alle Jahrhunderte hindurch die Asyle der leidenden Menschheit, sondern auch der Wissenschaft und Kunst; dies beweiset die Geschichte, dies beweisen ihre grosse Bibliotheken, welche der Vandalismus des neunzehnten Jahrhunderts zerstört und vernichtet hat. In Hinsicht des Kirchengesanges wetteiferten die Klöster untereinander; auch besassen sie schon im Mittelalter die besten Orgeln und tüchtige Organisten. Tief in stiller Mitternacht ertönte schon der Chorgesang der Mönche, die aufgehende Sonne wurde mit ihrem Lobgesange begrüsst und jeder Abend wurde durch Psalmengesang verschönt und geheiligt. Bei solcher Pflege und Liebe des Kirchengesanges musste derselbe offenbar zu einer hohen Stufe der Vollkommenheit gedeihen.

Fragen wir nach den Componisten jener alten Gesänge, so vermögen wir nur selten sichere Auskunft zu geben. Meistens waren es nur fromme Mönche, welche in stiller, einsamer Klosterzelle die Gefühle ihres Herzens in Worten und Tönen aussprachen; sie suchten nur Gottes Ehre, nicht eitlen Ruhm, darum blieben ihre Namen verborgen.

Will man die alten Gesänge richtig würdigen und ihre volle Schönheit empfinden, so muss man sie in Verbindung mit dem kathol. Gottesdienste, mit dem ganzen kathol. Cultus betrachten.

Der Centralpunkt des kathol. Gottesdienstes ist das Messopfer. Dasselbe wird, an Sonn- und Feiertagen, auf eine feierliche (solenne) Weise begangen und heisst dann Hochamt; an Werktagen wird die Messe minder feierlich (ferial) begangen; die canonischen Gebete sind stets dieselben.

Der celebrirende Priester fängt die Messe mit dem 42sten Psalm an, den er mit den Ministranten abwechselnd betet; dann betet er für die Gemeinde um Vergebung der Sünden, und diese wiederum für den Priester; dann sprechen derselbe und die Ministranten abwechselnd dreimal *Kyrie eleison*, dann dreimal *Christe eleison* und wieder dreimal *Kyrie eleison*. Diese Einleitung erinnert das Volk, dass es mit reinem Herzen dem heiligen Opfer beiwohnen soll. Während derselben singt der Chor das *Kyrie eleison*. Die sehr zahlreichen Melodieen auf diese Worte drücken tiefe Demuth, Busse und Gottvertrauen aus. Zuweilen sind die Worte: *Kyrie eleison* und *Christe eleison* durch Zwischensätze von einander getrennt, wie dies z. B. bei dem bekannten: *Kyrie, fons bonitatis* etc. der Fall ist; die schöne Melodie dieses Textes ist auch in die protestantische Kirche zu dem Liede: „Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit" übergegangen.

Nun intonirt der Priester das: *Gloria in excelsis Deo*, welches dann vom Chore aufgenommen und zu Ende gesungen wird. Von den zahlreichen Melodieen auf dieses Loblied sind von der Kirche nur wenige zum allgemeinen Gebrauche vorgeschrieben, nämlich eine für die hohen Feste, eine für minder hohe Feste und alle Sonntage, eine auf die Marienfeste etc. Sie drücken, erinnernd an die Geburt Christi, hohe Freudigkeit aus und erheben mit unwiderstehlicher Kraft die Herzen der Christen zu des Himmels Höhen.

Jetzt singt der Priester zum Volke gewendet: *Dominus vobiscum*, und dieses antwortet: *Et cum spiritu tuo;* dann fährt der Priester fort, die Collecten zu singen, nach deren Beendigung das Volk mit: *Amen* antwortet. Dann singt der Priester in einer abweichenden Gesangweise die Epistel und hierauf das Evangelium. Die Melodie der Collecten (Oratien), der Epistel und des Evangeliums ist recitirende Declamation, wird dem h. Ambrosius zugeschrieben und bildet einen Theil des gregorianischen oder römischen Gesanges.

Sie hält sich stets in demselben Tone, $\bar{a}$, $\bar{b}$, $\bar{h}$ oder $\bar{\bar{c}}$, je nachdem die Stimmhöhe des Priesters es ihm gestattet, und fällt nur um einen oder einige Töne bei den Interpunctionen. Die Mainzer oder Cölner Gesangweise weicht von der Römischen dadurch ab, dass sie sich melodiöser zwischen der Tonica und deren kleiner Terz (*g, a, b; h, a, c* etc.) bewegt. Verschiedene Mönchsorden, wie z. B. die Franziskaner, haben wieder eine eigenthümliche Gesangweise der Collecten etc. ausgebildet. Alle diese Gesangweisen behalten aber den Charakter der recitirenden Declamation bei.

Nach beendigtem Evangelium intonirt der Priester das: *Credo in unum Deum*, welches der Chor bis zu Ende fortsetzt. Die Melodieen drücken Kraft und Festigkeit aus, und zwar, wie dies allen alten Gesängen eigenthümlich ist, mit den einfachsten Mitteln.

Hierauf folgt der erste Haupttheil der Messe, das Offertorium oder die Opferung. Die während desselben vom Chore auszuführenden Gesänge sind häufig sehr melismatisch verziert, verleugnen demungeachtet aber nie ihre kirchliche Würde und Bedeutung; sie sind der Erguss reiner, heiterer Freude.

Nach dem Offertorium folgt die Vorbereitung auf den zweiten Haupttheil der Messe, die Präfation. Die Eingangsworte derselben werden von dem Priester und der Gemeinde abwechselnd gesungen; dann fährt der Priester allein fort bis zum: *Sanctus*. Für jede Festzeit giebt es besondere Präfationen, und zwar in doppelter, in solenner und ferialer Gesangweise; letztere weicht von der erstern hinsichtlich der Melodie nur wenig ab, der Unterschied ruht mehr in dem Vortrage selbst. Die Melodieen der Präfationen drücken eine unbeschreibbare Kraft, Würde und Majestät aus, und doch bewegen sie sich nur in dem Raume von vier Intervallen: *g* (*gis*), *a*, *h* und *c!* — Das Cölner (Mainzer) Missale weicht hier ebenfalls von der Römischen Gesangweise durch grössere melodische Bewegung ab. Wenngleich man der erstern, der Mainzer oder Cölner Gesangweise, ihre eigenthümliche Schönheit nicht absprechen kann, und sie auch ein hohes Alter besitzt, so kann sie doch der Römischen oder Gregorianischen Melodie nicht gleich gestellt werden. Erstere ist von Luther beibehalten worden, wie die Psalmodie des Lucas Cassius und andere alte Werke zeigen; vermuthlich war diese Gesangweise im Augustinerkloster zu Erfurt, Luther's einstigem Aufenthalte, üblich.

Nach der Präfation singt der Chor: *Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria tua, Hosanna in excelsis. Benedictus, qui venit in nomine Domini, Hosanna in excelsis.* Die verschiedenen Melodieen drücken sämmtlich hohen, heiligen Jubel, die tiefste Verehrung und Anbetung aus, nie aber überschreiten sie die Grenzen der Kirchlichkeit. Immer und überall bleiben uns die alten Kirchenmelodieen Muster in der Composition kirchlicher Gesänge, sowohl für den Ausdruck der höchsten Freude, als der tiefsten Trauer, sowohl des Jubels, als der Demuth und Busse.

Mit Beendigung dieses Gesanges tritt tiefe Stille ein; Augen und Herzen der Gemeinde sind auf die heilige Handlung gerichtet, auf die Consecration oder Wandlung. Diese feierliche Stille unterbricht der Priester nach einer Weile durch Intonation des: *Pater noster*. Dieser einfachen Melodie kann an Würde und Erhabenheit nichts Aehnliches an die Seite gestellt werden; auch der gleichgültigste Mensch fühlt sich von ihrer Macht ergriffen und hingerissen.

Nach dem *Pater noster* singt der Chor das: *Agnus Dei*. Waren die vorhergegangenen Gesänge der Ausdruck der Freude, des Jubels, so tragen die Melodieen des *Agnus*

Dei den Charakter innigster Liebe, tiefster Anbetung, rührend flehender Bitte. Wer die Bedeutung der Worte auch nicht wüsste, der würde sie doch auf das tiefste fühlen.

Hierauf folgt der dritte Haupttheil der Messe, die Communion; dann werden vom Priester wieder Collecten gesungen; beim Schlusse derselben wendet sich der Priester zum Volke und singt: *Dominus vobiscum*, worauf dieses wieder antwortet: *Et cum spiritu tuo*; dann singt der Priester: *Ite missa est*, und das Volk antwortet in derselben Melodie: *Deo gratias*. Diese Melodie ist nach den besondern Festzeiten verschieden, und trägt immer den Charakter der Freude und des Dankes.

Diese Feier der Messe wird gewöhnlich Choralmesse genannt und ist nur da ausführbar, wo die Kirchen noch beständige Chöre haben, wie z. B. in Domkirchen. Wo solche Chöre nicht existiren, wird nur vom Priester und dem Volke der liturgische Gesang ausgeführt; statt des Chorgesanges singt die Gemeinde passende Lieder.

Man muss die alten Gesänge, von einem guten Sängerchor vorgetragen, gehört, mehrmals gehört haben; man muss die Bedeutung der einzelnen Theile der Messe, des ganzen kathol. Cultus verstehen, um jene in ihrer vollen Schönheit erfassen und geniessen zu können. v. Herder vergleicht den alten Kirchengesang einem herrlichen Parke voll stolzer, riesiger, himmelanstrebender Bäume, und zarter, wunderlieblicher Blumen. Text und Melodie der alten Gesänge sind wie aus Einem Gusse; die Melodie giebt nicht nur den Inhalt des Textes auf das treueste wieder, sondern drückt auch den Charakter der Festzeit, für welche die Gesänge bestimmt sind, auf die unnachahmlichste Weise aus. Um sich hiervon zu überzeugen, muss man das katholische Kirchenjahr durchgehen.

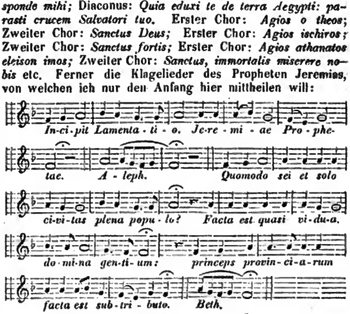
Dasselbe beginnt mit der vierwöchentlichen Adventszeit. Diese Zeit erinnert die Christen an das baldige Geburtsfest Christi, des Welt-Erlösers; an die Sehnsucht der Menschen nach dem errettenden Messias während der viertausend Jahre vor der Ankunft desselben. Die Kirche erinnert die Gläubigen, dass sie ihre Herzen durch Busse und Gott wohlgefällige Gesinnungen auf die Ankunft des Heilands vorbereiten sollen. Das *Gloria* verstummt, und statt des: *Ite missa est* wird: *Benedicamus Domino* gesungen. Alle Kirchengesänge athmen tiefe Sehnsucht, heisses Flehen. *Rorate coeli desuper*, Thauet, Himmel, den Gerechten; Wolken, regnet ihn herab; Erde, öffne dich und sprosse den Heiland; dies ist die schöne Advents-Antiphone; ferner die sieben grossen Antiphonen: *O sapientia*; die Hymnen: *Veni redemptor gentium* (in der protestantischen Kirche der Choral: Nun komm' der Heiden Heiland); *Creator alme siderum*, oder die alte Uebersetzung:

> O Heiland, reiss' die Himmel auf,
> Herab, herab vom Himmel lauf,
> Mach' auf des Himmels Thor und Thür,
> Reiss' ab, wo Schloss und Riegel für, u. s. w.

(diese schöne Melodie ist in einigen protest. Gegenden zu dem Liede: Herr, Gott, dich loben alle wir, gebräuchlich); *Veni, veni Emmanuel*, *Est virgo coeli rore*. Treuer und rührender kann die Sehnsucht nicht ausgedrückt werden, als in diesen Adventsgesängen.

Auf die Adventszeit folgt das hochfreudige Weihnachtsfest, das Fest unschuldiger, kindlicher Freude. Sämmtliche alte Weihnachtsgesänge tragen den Charakter dieser heitern, kindlichen Freude an sich, und selbst da, wo sie sich in der Betrachtung der geheimnissvollen Geburt des Gottmenschen verlieren, waltet dieser Charakter vor. In tiefer, dunkler Mitternacht ertönen die Glocken; freudig und bedeutsam, wie zu keiner andern Zeit, erschallt das *Gloria in excelsis Deo*; tief ergreift — in der Mitternachtsstunde — der Gesang: *Hodie Christus natus est*. Man betrachte ferner die Hymnen: *A solis ortus cardine* (Christum wir sollen loben schon); *Christe redemptor omnium*; *Puer natus in Bethlehem* (Ein Kind gebor'n zu Bethlehem); Gelobet seist du, Jesus Christ; Ein Kindelein so löbiglich; *Dies est laetitiae* (Der Tag, der ist so freudenreich); *In natali Domini* (Da Christus geboren war); *In dulci jubilo*, und die zahlreichen übrigen alten Weihnachtsgesänge, so wird man in allen den Charakter der heitern, kindlichen Freude klar ausgeprägt finden. Dasselbe ist der Fall mit den Gesängen auf die verwandten Feste: das Fest der unschuldigen Kinder (*Hostis Herodes impie*, Herodes du gottloser Feind; *Salvete flores martyrum*, Gott grüss' euch, Marterblümelein); der Beschneidung und vom h. Namen Christi (*Jesu dulcis memoria; O quam amabilis*, Wie lieblich bist du mir), und der Erscheinung des Herrn. Der Introitus oder Mess-Eingang enthält für die ganze Weihnachtszeit die Aufforderung zum Danke und zur Freude wegen der gnadenreichen Geburt Christi, und seine Melodieen tragen sämmtlich den Charakter hoher Freudigkeit.

Von dieser freudenreichen Weihnachtszeit führt die Kirche uns allmählig, an den Sonntagen *Septuagesima, Sexagesima* und *Quinquagesima* uns vorbereitend, in die stille Fastenzeit, in die Zeit der Betrachtung der Leiden des Herrn. Sie ist eine Zeit der Trauer und Busse und demnach sind alle Gesänge auf diese Zeit bittend und klagend. So die Gesänge: *Audi benigne conditor* (Du milder Schöpfer in den Höh'n); *Rex Christe factor omnium* (O Herr, Gott, König, Jesu Christ); *Crux ave benedicta* (Sei, heil'ges Kreuz, gegrüsset); *Ave mundi salutare* (Dich, o Heil der Welt, zu grüssen); *Parendum est, cedendum est* (O Herzeleid, o Traurigkeit); *O popule mi, quid merui* (O du mein Volk, was that ich dir?); das berühmte: *Stabat mater, dolorosa* (Christi Mutter stund mit Schmerzen) etc., so wie die zahlreichen alten deutschen Gesänge: Thu' auf, thu' auf, o edles Blut; O Lamm Gottes unschuldig; O du hochheil'ges Kreuze; Jesus ruft dir, o Sünder mein; O Mensch gedenke; Ach Jesu, ach, unschuld'ges Blut; Jesus zum Tod den Anfang macht; Bei finst'rer Nacht, zur ersten Wacht; Mit was Trauren etc. Zuweilen erhebt sich das Gefühl, in Betrachtung des Sieges Christi und seines Kreuzes, zum freudigen Danke, wie in dem Gesange: *Vexilla regis prodeunt* (Des Königs Fahnen geh'n herfür, oder: Des Königs Fahnen künden Ruhm); *Crux fidelis inter omnes* (Heil'ges Kreuz, du Baum der Treue); *Patris sapientiae* (Gott des Vaters Weisheit schon; Christus, der uns selig macht); *Gloria, laus et honor tibi* (Lob und Ehre sei dir). Einen eigenthümlichen, wunderbaren Eindruck machen besonders noch die liturgischen Gesänge der Charwoche, wie z. B. das: *Ecce lignum crucis; Popule meus, quid feci tibi? aut in quo contristavi te? responde mihi;* Diaconus: *Quia eduxi te de terra Aegypti: parasti crucem Salvatori tuo.* Erster Chor: *Agios o theos*; Zweiter Chor: *Sanctus Deus;* Erster Chor: *Agios ischiros;* Zweiter Chor: *Sanctus fortis;* Erster Chor: *Agios athanatos eleison imos;* Zweiter Chor: *Sanctus, immortalis miserere nobis* etc. Ferner die Klagelieder des Propheten Jeremias, von welchen ich nur den Anfang hier mittheilen will:



Die Bewegung dieses Gesanges ist, wie die aller Kirchengesänge, nicht streng rhythmisch, sondern wird dem Gefühle des Sängers überlassen.

Am Tage vor Ostern, am Charsamstage, bereitet die Kirche die Gläubigen schon auf das Osterfest vor. Eigengenthümlich, wie die Ceremonieen, sind auch die Gesänge dieses Tages. Ich führe nur das herrliche: ***Exultet jam angelica*** an, welches bei der Taufweihe gesungen wird. In der Messe wird vom Priester nach der Epistel das: *Alleluja* wie folgt gesungen:

Die Gemeinde wiederholt das *Alleluja* in derselben Melodie; dann singt der Priester dies *Alleluja* wieder, aber um einen Ton höher, also in *A-dur*, und die Gemeinde antwortet ihm wieder in derselben Tonart; nun wiederholt der Priester das *Alleluja* nochmals, und zwar um einen Ton höher, in *H-dur*, in welcher Tonart ihm die Gemeinde ebenfalls mit *Alleluja* antwortet. Die eigenthümliche Wirkung dieser Melodie und dieser Steigerung lässt sich nur fühlen, nicht beschreiben. Dergleichen Steigerungen finden wir auch bei den Gesängen: *Ecce lignum crucis; O crux, ave, spes unica* (sechste Strophe des Hymnus: *Vexilla regis prodeunt*); *Defensor noster; Ecce panis angelorum* (elfte Strophe der Sequenz: *Lauda, Sion, Salvatorem*) u. A.

Das hohe Osterfest verkündet uns Siegesfreude. Triumphgesang, freudiges Alleluja erfüllet die Tempel. *Surrexit Christus hodie, Alleluja, Alleluja!* ruft freudig die Kirche den Gläubigen zu, und jubelnd stimmt die Gemeinde den tausendjährigen Lobgesang an:

Christus ist erstanden,
Von der Marter alle.
Dess soll'n wir alle froh sein,
Christ will unser Trost sein. Alleluja,
Alleluja, Alleluja, Alleluja! etc.

Dieser Charakter der Siegesfreude ist allen Ostergesängen aufgeprägt, wie z. B. der Hymne: *Ad coenam agni providi* (Zu Tische dieses Lämmleins rein); der Sequenz: *Victimae paschali;* ferner den alten Hymnen: *Aurora lucis rutilat* (Der schöne Morgen röthet sich); *Salve festa dies* (Gegrüsst, o Tag der Herrlichkeit); Ist das der Leib, Herr Jesus Christ; Lasst uns erfreuen herzlich sehr; Am Sonntag, eh' die Sonn' aufging; Erstanden ist der heil'ge Christ; Freu' dich, du Himmelskönigin; Die ganze Welt, Herr Jesus Christ etc. Was ist's, das uns in diesen und allen andern alten Kirchengesängen so mächtig ergreift? — Es ist der gläubige, liebeglühende, gottgeweihte Geist, aus dem sie entsprossen sind, und der ihnen mit festen Zügen aufgeprägt ist; der fort und fort durch der Jahre Wechsel die Herzen der Gläubigen mit steter jugendlicher Kraft und Begeisterung emporhebt zu des Himmels Höhen!

(Schluss folgt.)

Recensionen.

Mehrstimmige Gesänge.

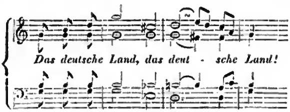
Franz Pocci, 4 Duetten für Tenor und Bass mit Begleit. des Pfte. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.

— —, 3 Quartetten für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begl. des Pfte. Partitur und Stimmen. Ebend.

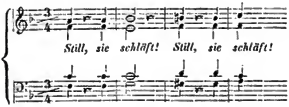
Zwei Werke eines mir bisher unbekannten Componisten, die, vom Standpunkte der Kunst aus beurtheilt, nicht hoch gestellt werden können. Sie sind in rein gesanglicher Beziehung nicht ohne Effect, lassen aber jegliche Originalität in der Erfindung, so wie eine tiefere Auffassung vermissen und erweisen auch in allen übrigen Beziehungen, namentlich in Hinsicht auf Modulation und Construction, viel Dilettantismus. Sowohl die Duetten, als die Quartetten, bewegen sich durchgängig in homophonischer Weise. Von einer selbstständigen, individualisirenden Stimmführung findet sich nirgends eine Spur. Selbst die Oberstimme vermag durch ausgeprägte melodische Gestaltung nur selten für den fehlenden künstlerischen Unterbau einigermaassen zu entschädigen.

Fried. Köbrich, 3 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begl. des Pfte. Cassel, bei Luckhardt.

Kleinen Singvereinen gewidmet, werden diese Gesänge in formeller Beziehung, hinsichtlich ihrer geringen Ausdehnung, dem angegebenen Zwecke wohl entsprechen. Doch bietet der Inhalt in Bezug auf Modulation, Harmoniewendungen und Stimmführung mitunter Schwierigkeiten, die für untergeordnete Kräfte leicht Klippen bilden dürften, an denen die Ausführung scheitert. So bringt z. B. gleich No. 1: „Mein Vaterland" (von Clamius) in folgender Stelle:



und noch mehr in der darauf folgenden Ausweichung nach *Es-dur*, ebenso der hier citirte Anfang von No. 3: „Ständchen" (von Schütze):



sowohl in Bezug auf harmonische, als melodische Führung, Verschiedentliches, was noch ungeübten musikalischen Ohren meines Erachtens unfasslich erscheinen muss. Sieht man indess von der speciell angegebenen Bestimmung des Werkes ab und hat mehr vorgeschrittene Kräfte im Auge, so wird sich der Inhalt für solche um so brauchbarer erweisen, als er im Uebrigen auch Textgemässes und Ansprechendes, wenngleich in der Erfindung nicht Hervorragendes, zu Tage fördert.

Peter Baur, Neue Sammlung vielstimmiger Canons verschiedener Componisten für Gymnasien und Schulen herausgegeben. Cöln, bei Schloss.

Ein Werkchen, das nur einer Anzeige bedarf. Es enthält eine Sammlung von 30 2-, 3- und 4stimmigen, mehr oder weniger bekannten Canons, für deren Zusammenstellung Gymnasial- und Schulchöre dem Herausgeber sicherlich vielen Dank wissen werden.

Fr. Wilh. Sering, Hymne (Psalm 95) für gemischten Chor mit Pfte.-Begleitung. Op. 12. Berlin, bei Esslinger.

Der Componist dieser Hymne hat bereits auf kirchlichem

Gebiete mehrfach Achtungswerthes der Oeffentlichkeit übergeben und darf auch durch die vorliegende Arbeit Anerkennung beanspruchen. Was ein Einblick in die Partitur sogleich ergiebt, ist, bei durchgängiger polyphonischer Gestaltung, eine gute thematische Durchführung und eine gewandte Behandlung der einzelnen Stimmen. Gegen einige etwas gewaltsame harmonische Wendungen, wie pag. 4 enthält, hätte ich mich jedoch schon der Schwierigkeit der Ausführung wegen zu erklären. Davon abgesehen, verdient diese Hymne aber, als eine geschickt combinirte und textgemäss aufgefasste Arbeit, grösseren kirchlichen Sängerchören wohl empfohlen zu werden.

Carl Häser, Waldlied für 4 Männerstimmen. Op. 10. Cassel, bei Luckhardt.

Eine männerstimmige Composition, über die sich weiter nichts sagen lässt, als dass sie ein „Waldlied" (von J. N. Vogl) in einer gerade nicht textwidrigen Weise ansprechend behandelt. Warum aber *Ges-dur?*

H. K. Breidenstein, 2 Gesänge für 4stimmigen Männerchor. Op. 18. Partitur und Stimmen. Minden, bei Fissmer & Comp.

Zwei Männergesänge, von denen sich No. 1: „Trinklied" (von Uhland) durch eine selbstständige und gediegene Stimmführung, so wie durch glückliche Auffassung des Textes vortheilhaft auszeichnet. No. 2 dagegen bringt ein Gedicht: „der Wirthin Töchterlein" (von Uhland), das seinem Inhalte nach für mehrstimmige Composition nicht geeignet erscheint und in der musikalischen Behandlungsweise von ziemlich monotoner Wirkung ist.

Heinrich Dorn, 2 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 64. Liv. 1. Mainz, bei Schott's Söhnen.

Unter der Unzahl von Männergesängen, die fortwährend erscheinen, werden diese beiden Gesänge des geschätzten Verfassers gewiss von allen Männergesang-Vereinen hoch willkommen geheissen werden. Sie überragen die gewöhnlichen Erzeugnisse dieser Gattung in jeder Beziehung und zeichnen sich ebensowohl durch Eigenthümlichkeit, als durch eine lebendige, dabei unverkünstelte Charakteristik aus. Während No. 1: „Kreislauf" (von Prüfert) die deutsche Trinklust in schwungreichster und wirksamster Weise besingt, behandelt No. 2 die deutsche Wühllust in einem Gedichte von Sternau, „Heuler und Wühler" betitelt, nicht minder glücklich und mit frischem, wahrhaft belebendem Humor. Möge die zweite Lieferung des Werks der hier angezeigten ersten, zur Freude aller Männergesang-Verehrer, baldigst nachfolgen! *Jul. Weiss.*

Berlin.

Concert.

Die SING-AKADEMIE, deren Thätigkeit in letztverflossener Zeit der Oeffentlichkeit gegenüber ziemlich eingeschränkt erschienen war, indem sie im vorigen Winter ihre üblichen Abonnements-Concerte ganz einzustellen für gut befunden hatte, gab am vergangenen Mittwoch (den 18ten) ein erfreuliches Zeichen ihres Daseins durch Aufführung von Händel's „Alexanderfest". Die Veranstaltung trug zwar keinen öffentlichen Charakter und fand nur am Klavier statt, war aber, davon abgesehen, in vielem Betracht wohl geeignet, eine zahlreich geladene musikgebildete Zuhörerschaft künstlerisch zu erbauen. Das Werk ist zur Genüge bekannt. Was in allen Händel'schen Schöpfungen Schätzung verdient, ein kühner, kräftiger Geist, durchweht auch das „Alexanderfest". Vorzugsweise ist es aber eine überwiegende kriegerische Beimischung, die das Werk charakterisirt und ihm eine individuelle Färbung ertheilt. Die Ausführung angehend, so war das Bestreben, dieser charakteristischen Hauptseite der Musik gerecht zu werden, nicht zu verkennen. Auch erschien es, besonders von Seiten des Chors, mit vielem Erfolge gekrönt, wenngleich öfters eine noch energischere Auffassung nöthig gewesen wäre, sollte den Intentionen des Componisten überall und vollkommen entsprochen werden. Weniger Befriedigendes dagegen, als im Chor, wurde im Allgemeinen in den Solis geleistet, die gleichfalls sämmtlich durch Mitglieder des Instituts vertreten waren. Vielfach Anerkennung darf indess die Ausführung der Sopran- und Bass-Soli beanspruchen, wenigstens in rein musikalischer Beziehung. Der schwierigen Aufgabe, das Orchester aus der Partitur am Flügel zu repräsentiren, entledigte sich Musikdirector Grell in musterhafter Weise und darf er das Verdienst beanspruchen, durch angemessene Tempi und geistiges Erfassen des Werkes belebenden Einfluss auf die ganze Ausführung ausgeübt zu haben. Eine Frage, von einem höheren Standpunkte aus, wäre aber freilich die, ob ein Kunst-Institut, wie die Sing-Academie, ein Meisterwerk, wie das in Rede stehende, in einer so mangelhaften Gestalt, wie doch die am Klavier immerhin ist, vorzuführen, eigentlich nicht unter seiner Würde halten müsste!?

J. W.

Correspondenz.

London.

Saison 1849. Italienische Oper.

Bei einer Uebersicht der Saison der beiden italienischen Opern wird aufs Neue bewährt: dass ohne anziehende Prima Donna eine Oper keinen nachhaltigen Success haben kann, und bewiesen, dass trotz aller Anerbietungen wahrhaft fürstlicher Revenuen — kolossaler Vermögen in wenigen Jahren erworben eines bis an Abgötterei gränzenden Enthusiasmus, trotz allen diesem, welches mit vollen Händen angeboten wird, diese anziehenden Prima Donnen, welche Spiel und Gesang gleichmässig in hohem Grade perfectirt besitzen, nicht zu haben sind, weil eben die Natur dazu ausserordentliche Mittel hergeben muss, welche durch kein Studium ersetzt werden können, während der glückliche Besitz dieser Mittel noch ein sehr gründliches und mühevolles Studium erfordert, sonst würden obige Anlockungsmittel in diesem geldliebenden Siècle sicher nicht ohne Erfolg bleiben. Fangen wir mit *Covent-garden* an. Immer noch bleibt die Grisi, trotzdem sie schon seit 16 bis 18 Jahren ohne Ausnahme vor dem Publikum war, eine Attraktion, und hat auch diese Zeit dazu beigetragen, dass die leichten, Jugend und Gelenkigkeit verlangenden Rollen ihr nicht mehr so zusagen, als früher, so finden wir doch in allen Aspiranten seitdem keinen Ersatz — und in den tragischen Partieen bleibt ihre Energie, Natur und geniale Auffassung sowohl im Spiel als Gesang bis jetzt unerreicht; als Lucrezia, Norma, Semiramide, Donna Anna und in den „Hugenotten" bleibt ihre Erscheinung immer ein Genuss. Miss Hayes (Engländerin) war brav in Linda und Lucia, verdiente jedoch nicht den aus Italien hergebrachten Ruhm als Prima Donna „*de première force*". Sehr beliebt hat sich Mad. Angri gemacht. Ihre Stimme hat im Anfange etwas Befremdendes, Männliches, man gewöhnt sich aber schnell daran und es hat dann einen eigenen Reiz. Dabei ist ihre Methode gut und die Auffassung ihrer Rollen frisch und originell. Ohne vorhergegangenen Ruhm ist sie zum Liebling geworden, welches nach Alboni nicht leicht war. Sie sang den Pagen in Figaro, Lucrezia, Hugenotten, Rosina im Barbier und Arsace in Semiramide. Mario

steht im Zenith seiner Glorie und wir hörten nie noch in London einen bessern Tenoristen. Sein Raoul in den Hugenotten erinnert an das, was Duprez (leider) war und nur zu kurz geblieben, und kann die herrliche, schön cultivirte Stimme und künstlerische Methode zum Weinen bringen. Marini (Bass) thut sein Bestes und hat ein künstlerisches Streben, doch singt er unrein. Dasselbe gilt von Mad. Persiani, deren an's Unglaubliche gränzende Kehlfertigkeit und pikantes Spiel durch Unsicherheit der Intonation zur Qual wird. Wie es heisst, nimmt sie diese Saison auf immer Abschied vom Theater. Dem Tamburini hört man den früher glänzenden Sänger wohl noch an, doch wird seine Coloraturarmuth unerträglich und er mahnt uns an eine zerrüttete Donnermaschine. Die Hugenotten und Masaniello (Salvi sehr brav als Masaniello) waren die der Kasse am zuträglichsten Opern, sie waren im Ensemble ausgezeichnet und mit allen scenischen Mitteln reich ausgestattet. Im Don Juan war uns weder Tamburini als Don Juan, noch Mlle. Corbari als Elvira genügend; selbst Mad. Persiani, Zerline, verdarb durch die unzähligen Schnörkeleien Mozart's einfache, nie alternde, zu Herzen gehende Melodieen. Chöre und Orchester sind vorzüglich und das Orchester hängt wie mit tausend unsichtbaren Fäden an Costa's *„Baton!“* Meyerbeer's Prophet wird aufs eifrigste studirt, um dem *Majesty's*-Theater etwas entgegenzusetzen gegen die neue Attraction, welche der unermüdliche Impressario Lumley sicher nicht ohne enormen Kostenaufwand seinem aristokratischen Publikum bringt, nämlich die liebliche Henriette Sontag (wir lassen mit Vorbedacht ihren Titel weg), denn als Henriette Sontag ist sie uns der Inbegriff einer vollendeten, durchgebildeten Sängerin, einer Prima Donna, an welche die Natur Alles gewandt hat, um sie als Attraktion für das strengste Urtheil des Künstlers wie des Amateurs hinzustellen. Die Erinnerung an die früher gehabten Genüsse, welche wir ihrer lieblichen Erscheinung dankten, machte uns ängstlich für ihren Succes, doch hier hat die Natur den Stempel der Vollkommenheit unverkennbar aufgedrückt. Ihr Spiel und Gesang gaben der oft gehörten Donizetti'schen Musik (am 7ten d. trat sie in Linda di Chamouni auf) einen Reiz, den wir nie vorher darin fanden. Die Stimme ist voller geworden und hat eine Frische, welche erstaunt, dabei ist alles Natur, keine der affectirten Modemittel. Die Sontag beweist eben, dass alle ihre früher gefeierten Triumphe legitim waren, auch war der Applaus ein wahrer, aus dem Herzen kommender und gränzte vor Entzücken an ein wahres Delirium! — So wäre denn für Lumley auf's Neue eine kalifornische Goldgrube geöffnet durch das Engagement der reizenden, ewig jungen Henriette. Gezittert mag er genug haben, ehe er diesen Glückseinfall realisiren konnte, und geplagt ist er genug geworden durch die leider lächerlich gewordenen Religionsskrupel der Jenny Lind, welche erst nur Oratorien singen wollte, dann vermocht wurde, im Theater, aber nicht im Costume, die Zauberflöte aus der Partie abzusingen, welches durchaus nicht ansprach, und endlich beordert wurde, trotz ihrer Protestation, „dass Agiren und Costume antireligiös seien“, noch einmal als Amina, Lucia und Figlia die Bühne zu betreten, welcher sie doch ihren Ruhm und ihr Vermögen verdankt. Alboni mit ihrer wunderbar rührenden Stimme machte zwar Furore, doch ist ihr Repertoir nicht geeignet, ganz allein die grossen Ansprüche eines Publikums der italienischen Oper zu erfüllen und ziehen wir sie doch in den Altpartieen vor, obschon sie mit bewunderungswürdigem Stimmumfange eben so leicht Sopranpartieen singt. Von einer Schülerin der Pasta wurde viel geweissagt und geschrieben, aber in verschiedenen Partieen: Norma, Favorita, Semiramide zeigte sie, dass sie aus guter Schule komme, aber dieselbe viel zu früh verlassen habe, indem sie noch viel zu sehr Schülerin, und ihre Stimme noch unreif und klanglos ist. Sig. Gardoni hat durch Krankheit sehr an Stimme verloren. Ein neuer Tenor Colzolari ist sehr brav und hat eine schöne, wenn auch nicht sehr starke Stimme. Lablache der Kolossale, ist wie immer ausgezeichnet, unerreicht im Leporello, den er zum Hanswurst macht, hauptsächlich in der letzten Scene. Sein Sohn Frederico wird sehr brav und macht grosse Fortschritte. Eine gute Acquisition ist Mad. Giuliani (Holländerin) von der grossen Oper in Paris, als Mad. Julian van Geldern bekannt. Das Ballet — im *Covent-garden* gänzlich abgeschafft — ist im *Majesty's*-Theater ein grosses Attraktionsmittel und wird mit enormem Kostenaufwand unterhalten. Das Orchester steht jedoch dem im *Covent-garden*, wie auch der Chor bedeutend nach, und es fehlt dem Dirigenten Balfe an der Energie und Bestimmtheit, an einer gewissen absoluten Herrschaft, welche selbst zum Despotismus kommen darf bei einem Orchester und ohne welche Qualitäten kein Orchester Grosses leistet. *Ferdinand Präger.*

Feuilleton.

Von G. Meyerbeer's Meister-Oper:

„Der Prophet“

sind im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig so eben mehrere einzelne Stücke im Klavier-Auszuge erschienen, welche schon in dieser Skizze den hohen dramatischen und musikalischen Werth dieser Composition bezeugen und den Gesangfreunden, wie den zahlreichen Verehrern des berühmten Tondichters wahrhaft geistigen Genuss gewähren werden. Originalität, Reichthum der Erfindung, Reiz der Melodie und gewählte Harmonie ergeben bereits diese Gesänge, auch ohne die Bühnen- und Instrumental-Effecte des Orchesters. Die deutsche Uebersetzung des Scribe-schen Textes ist Hrn. L. Rellstab sowohl in poetischer Hinsicht, als in getreuer Beachtung des musikalischen Ausdrucks *vorzüglich* gelungen.

Von den bis jetzt edirten Gesängen erwähnen wir zuvörderst: 1) Bertha's Cavatine (Sopran, in *As-dur* transponirt), ein reizendes Gesangstück voll Wärme der Empfindung, am Schlusse mit geschmackvollen Fioritaren und einer Cadenz ad lib. ausgeschmückt. 2) „Die Bitte“, zweistimmige Romanze für Sopran und Alt, einfach, melodisch und wahr im Ausdruck. 3) Johann's Pastorale, Tenor-Solo mit Begleitung von Tenor und 2 Bässen. Der idyllische Charakter des Hirtenliedes contrastirt wirksam mit den Lockungen der Gefährten Johann's: „Zu Thrones Glanz“. Die Solostimme ist ungemein dankbar behandelt. 4) Arioso der Fides (Johann's Mutter) für eine Altstimme (in *Fis-moll*), voll inniger Empfindung im Ausdruck zärtlicher Mutterliebe, am Schlusse in *Fis-dur* bei der Segnung des Sohnes sich zu hoher Begeisterung erhebend. 5) Romanze der Bettlerin (Fides) in *E-moll* und *dur*, wahrhaft rührend und lyrisch. (Beide zuletzt bezeichneten Gesänge müssen durch den Vortrag der Frau Viardot-Garcia tiefen Eindruck gemacht haben.) 6) Die grossartigste dramatische Tondichtung neuester Zeit jedoch ist No. 23, das Recitativ und Duett von Fides und Johann (Alt und Tenor). Johann findet die von ihm im Tempel verleugnete Mutter wieder und will sie umarmen. Fides stösst den Propheten ernst und feierlich zurück, ihm gebietend: „Auf die Knie!“ Johann fleht um Vergebung für den „verirrten Sohn“. Die erzürnte Mutter aber steigert in dem Duett *(As-moll, Allegro agitato)* ihren Zorn bis zum Fluch, während der erschütterte Sohn im rührenden *Cantabile (As-dur)* um Gnade bittet. Der höchsten Aufregung folgt das Gebot der Fides: „Entsage der Schaar, die Fürst dich nennt!“ — Rührend ist nun der Mutter Flehen: „Wenn ein Mutterherz ihn fleht, kann sich neu der Himmel öffnen“ u. s. w. Johann wiederholt für

sich die Schlussworte der versöhnten Mutter und willigt nach langem Kampfe in deren Verlangen reuig ein. Die modulatorischen Schönheiten dieses — allerdings Meistersänger bedingenden — Duetts zu schildern, gestattet der Raum nicht, doch genügt es, zu bemerken, dass Meyerbeer's Ruhm als dramatischer Tondichter dadurch unvergänglich begründet ist. — Die andere Hälfte der einzelnen Gesangstücke soll in 14 Tagen, der vollständige Klavierauszug und die übrigen Arrangements werden später erscheinen. Ein Potpourri über Melodieen des „Propheten" für das Pianoforte ist bereits ausgegeben. *J. P. Schmidt.*

Heine dichtete in seiner satyrischen Weise nach der Aufführung des Propheten folgende Strophen:

Heil dem Meister, der uns theuer,
Heil dem grossen Beerenmeyer,
Heil dem grossen Meyerbeer!
Der nach Nöthen lang und schwer,
Der nach langen schweren Nöthen
Uns geberen den Propheten!

Nachrichten.

Berlin. Für die nächste Saison der italien. Oper soll dem Vernehmen nach eine ausgezeichnete Gesellschaft engagirt worden sein. Da fast ein ganz neues Personal zusammentritt, so werden die Vorbereitungen kaum die Eröffnung derselben vor dem 15. Sept. möglich machen.

— Bei Eröffnung der Königl. Bühne steht Mehuls „Josef" in Aussicht, auch wird Mad. Palm-Spatzer einige Zeit gastiren und in „Oberon", „Iphigenia" und „Vestalin" auftreten.

— Josef Gung'l wird wahrscheinlich der erste sein, der aus Meyerbeer's berühmten „Propheten" in Deutschland etwas öffentlich zu Gehör bringt. Ein von ihm für Orchester arrangirtes Potpourri wird in seinem nächsten Gartenfest vorgetragen werden.

Charlottenburg. Am Todestage der hochseligen Königin Louise wurde zur Gedächtnissfeier das Requiem von Mozart ausgeführt. Der Cantor Hr. Börner leitete die Aufführung, mehrere gute Dilettanten sangen die Solis und wirkten im Chor mit, der ziemlich stark besetzt war. Die Aufführung war gut, entbehrte indessen der Feinheiten, die nur durch hinreichende Proben bewerkstelligt werden können.

Breslau. Das durch viele Zeitungen verbreitete Gerücht, dass nämlich unser so beliebter Baritonist Rieger mit Frau und Kind der Cholera erlegen sei, widerlegt sich am Besten dadurch, dass derselbe kürzlich in einem Concert sich hören liess.

Frankfurt a. M. Der Coburg-Gothaische Sänger Hr. Reer hat hier mit grossem Beifall gastirt. Zu seinem Benefiz wird er „die Stumme von Portici" aufführen und seine Frau wird hierin als Fenela auftreten. Dettmer trat als Don Sebastian auf und ist zu unserer grossen Freude wieder bei uns engagirt, dasselbe gilt auch von Mad. Anschütz-Capitain.

Dresden. Kapellmeister Wagner und Professor Semper (ebenfalls Beamter des Hoftheaters) sind nun, da sie sich auf die öffentliche Aufforderung nicht gestellt haben, gänzlich aus der Liste der Staatsbeamten gestrichen worden. Ersterer soll sich in der Nähe von Paris befinden und mit der Composition einer neuen Oper beschäftigen.

Wien. Die Oper: „die Barcarole" von Auber wurde hier zum erstenmal gegeben und sprach sehr an, obgleich diese nicht die Höhe anderer seiner Schöpfungen erreicht. Frl. Hellwig zeichnete sich besonders in ihrer nicht sehr dankbaren Rolle aus.

— Im K.K. Hofoperntheater werden „Maria di Rohan" und „Maritana" von Wallace zur Aufführung vorbereitet.

— Der berühmte Gesanglehrer Gentiluomo wird nächstens ein Concert im Carl-Theater veranstalten; es ist noch unbestimmt, ob er eine ganze Oper oder nur Bruchstücke aus Opern wählen wird.

— Von der Sängerin Schodel, welche die Zeitungen im Kampfe der Ungarn gegen die Oesterreicher umkommen liessen, sind jüngst Briefe aus Pesth hier angelangt, denen zu Folge sie sich in vollkommener Gesundheit befindet und dort noch immer als Prima Donna mit Beifall auftritt.

Lemberg. Wir haben eine recht gute Oper und ein gutes polnisches Schauspiel, und dennoch leere Häuser. Der Grund ist hauptsächlich in dem schlechten Repertoir zu suchen.

Darmstadt. Zur Eröffnung des Theaters wird „das Thal von Andorra" einstudirt.

Manheim. Acht Tage war das Theater geschlossen und wurde mit „Stradella" wieder eröffnet. Die Theilnahme für das Theater ist noch sehr gering, doch sah man am 8ten, wo zum ersten Mal „das Thal von Andorra" gegeben wurde, und Frau Gundy und Weczek, so wie die Hrn. Flintzer und Formes besonders gefielen, nach 6 Wochen wieder endlich einmal ein gut besetztes Haus. Das Hoftheater-Comité versäumt nichts, dem Geschmack des Publikums zu entsprechen und durch ein gut gewähltes Repertoir die frühere Attractionskraft für das Theater zu erzielen. Der sehr einsichtsvolle Regisseur Hr. Düringer trägt seiner Seits alles dazu bei. *A. Th. Ch.*

Haag. Seit Kurzem ist unser Königl. Theater geschlossen. Diese Maassregel ist Folge der Differenzen, welche zwischen dem neuen König und dem Baron de Grovestins, dem Intendanten des Königl. Theaters unter dem vorigen Könige, entstanden sind. Bar. de Grovestins behauptet, dass er als Intendant eines Privat-Unternehmens Wilhelms II. durchaus nicht verpflichtet sei, dem gegenwärtigen Könige irgend eine Rechenschaft abzulegen, sondern dass er nur den gesammten Erben des verstorbenen Königs gegenüber verpflichtet sei. *Ch.*

Lüttich. Der berühmte Violin-Virtuose und Componist François Prume starb hier in der Blüthe seiner Jahre. Er wurde 33 Jahre alt. Im Jahre 1816 zu Stavelot in Belgien geboren, lebte er zuletzt sehr zurückgezogen als Lehrer am Conservatorium zu Lüttich.

Helsingfors. Der Dir. Gehrmann macht hier glänzende Geschäfte. Bei seinen Opern-Aufführungen sind stets alle Billette vergriffen, und selbst Notabilitäten aus Moskau und Petersburg lassen den Leistungen der Darsteller vollständige Gerechtigkeit wiederfahren.

Paris. Das Kassenresultat bei den ersten 25 Vorstellungen des „Propheten" stellt sich folgendermaassen heraus. Der Gesammtbetrag ist die Summe von 183,888 Frcs. 95 Cent., was eine Durchschnitsumme von 7,355 Frcs. für jede Vorstellung giebt. Wenn man die Zeitumstände in Betracht zieht, in denen das Werk in Scene gegangen ist, so muss man das Resultat ein unerwartet günstiges nennen. Die ersten Vorstellungen brachten jedesmal über 10.000 Frcs. ein und die Frequenz liess nur in dem Augenblick nach, als zu gleicher Zeit die ungeheure Hitze, die Cholera und die Furcht vor einem neuen Bürgerkriege eintraten. Sobald jedoch diese Hemmnisse beseitigt waren, war der Besuch wieder eben so zahlreich als Anfangs.

— Roger verlässt uns, um einen Ausflug nach Deutschland zu machen. Er reist zuerst nach Frankfurt, wo er „die Jüdin" und „die Hugenotten" in deutscher, „Lucia" in italienischer und

„die weisse Dame“ in französischer Sprache aufführen wird. Er kehrt dann mit Mad. Viardot zu gleicher Zeit zurück, um in ferneren Vorstellungen des „Propheten“ wieder mitzuwirken.

— Am nächsten Dienstag findet die erste Aufführung des „Propheten“ in London im *Covent-garden*-Theater statt.

— Georges Haine, Cellist und Orchester-Dirigent in Lyon, ist von der dortigen Academie zum Mitgliede ernannt worden. Er ist der erste Musiker, dem diese Ehre bis jetzt wiederfuhr.

— Am 16. Juli hatte im Herz'schen Saale ein Nord-Amerikaner, Hr. Charles Perkins, ein Concert veranstaltet. Er brachte darin eine Symphonie seiner Composition und mehrere kleinere Piecen, Trios etc. zur Aufführung.

— Wir hatten schon öfter Gelegenheit, von einer jungen Pianistin zu sprechen, deren Talent sich mit jedem neuen Auftreten eminenter herausstellt. Es ist dies Mlle. Delphine Barrand, eine Schülerin von Kalkbrenner und der ausgezeichneten Lehrerin Mad. Farrance. Sie hat eine durchaus classische Schule durchgemacht und spielt die Werke unserer berühmten Meister in fast vollendeter Vollkommenheit. Vor Kurzem zeichnete sie sich in einem Concert der „*Société des enfants d'Apollon*“ durch den Vortrag eines humoristischen Quintetts und einer Sonate von Beethoven zur allgemeinsten Bewunderung aus. Man darf ihr eine bedeutende Zukunft in der Musikwelt mit Bestimmtheit vorhersagen.

Pyrmont. Die Pichler'sche Gesellschaft, welche seit dem 1. Juli hier spielt, besitzt sehr tüchtige Mitglieder. Wir hörten Opern wie den „Barbier von Sevilla“, „Norma“ u. a. so gut geben, als gerechte Anforderungen nur gestellt werden können. Frl. Fischer ist eine ganz tüchtige Sängerin, so wie Hr. Richter ein tüchtiger Komiker.

London. Auf der diesjährigen Londoner Kunstausstellung der K. Akademie befindet sich ein treffliches Bild: „Mozart's letzte Augenblicke“ von J. N. O'Neil, nach der rührenden Lebensbeschreibung des Componisten von Holmes gemalt. „Um 2 Uhr desselben Tages, der sein Todestag war, besuchten ihn noch einige der Mitglieder des Schikaneder'schen Theaters, seine vertrauten Freunde. Er liess sich die Partitur des „Requiem“ bringen und seine Besucher mussten es um sein Bett her stehend singen. Er selbst hatte die Altpartie übernommen. Als man aber zu den ersten Tacten des *Lacrymosa* gekommen war, da bekam Mozart einen heftigen Anfall des Weinens.“ Das Gemälde ist gut gruppirt, recht kräftig gemalt, und in den Details sorgfältig gehalten. *S.*

— Frl. Agnes Bühring aus Berlin liess sich in dem Stadt-Saal *(town hall)* bei Gelegenheit eines Concerts, welches von der deutschen Opern-Gesellschaft gegeben wurde, hören. Eine gute Schule, welche sie durch die ersten Gesangmeister in Paris erhielt, mit einer schönen wohlklingenden hohen Sopranstimme, erwarben ihr namentlich im Vortrag eines Liedes von Schubert ausserordentlichen Beifall und Dacaporuf.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Novalliste No. 7.

von **B. Schott's Söhnen** in Mainz.

Beyer, F., Bouquets de Mélodies: No. 18. Flotow, Martha. 17½ sgr.

Bohlmann, H., Fleur des pois, Quadrille. 10 sgr.

Lefebure-Wely, Le Pavillon du roi, 3 Polkas. Einzeln: No. 1. Pomponnette. No. 2. Fleurette. No. 3. Marinette. à 5 sgr.

Marcailhou, Valse du ballet la Vivandière (farb. Vign.) 15 sgr.

Marmontel, Polka des Villageoises du même ballet (farb. Vign.) 12½ sgr.

Schröder, F., 4 Mazurkas. Op. 8. 15 sgr.

Schubert, C., Paris la nuit, Quadrille. 10 sgr.

Schulthes, W., Grande Valse de concert. Op. 6. 17½ sgr.

Stasny, L., 3 Märsche f. Pfte. 10 sgr.

Wallerstein, A., Volksklänge: No. 1. Winzer-Polka. Op. 40. — No. 2. Marien-Ländler. Op. 41. — No. 3. Kirmess-Polka. Op. 42. à 7½ sgr.

Bertini, H., 25 Studien zu 4 Händen. Op. 97. In 2 Abtheilungen. à 25 sgr.

Goria, A., Espérance (Nadiejda), Mazurka. Op. 18. à 4 mains. 12½ sgr.

Mozart, W. A., Sonates à 4 mains. Neue Ausgabe. No. 1 in B, No. 2 in D. à 15 sgr.

Küffner, J., Potpourris pour Piano et Flûte ou Violon. No. 73. Auber, Haydée. 1 thlr.

Thomas, A., Le Caïd. Ouverture p. Pfte. et Violon. 17½ sgr.

Concone, J., La nuit des voeux (die Nacht vor dem Gelübde), Duett. 12½ sgr.

Masini, F., Envoyez-moi un de vos anges. Lyre franç. No. 343 5 sgr.

Mangold, C. A., Die Herrmannsschlacht. Op. 30. Chorstimmen. 1 thlr. 10 sgr.

Niedermeyer, L., Le lac (der See), f. Bass od. Alt. 10 sgr.

So eben erschien in unserm Verlage:

OTTO TIEHSEN, letztes Liederheft,

6 Gedichte von Lenau, Reinick, Bruns, Prutz, für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 28 25 Sgr.

Ed. Bote & G. Bock,
(Gustav Bock)
Königl. Hof-Musikhändler in Berlin, Breslau und Stettin.

Ein guter

Violoncellspieler

wird gesucht, und ist Näheres durch die Herren ***Ed. Bote & G. Bock*** in Berlin zu erfragen.

Sämmtlich zu beziehen durch **Bote & Bock** in Berlin, Breslau u. Stettin.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8. Stettin, Schulzenstr. No. 340.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 31. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. **1. August 1849.**

Zu beziehen durch:
WIEN. Pietro Mechetti qm Carlo.
PARIS. Brandus et Comp., 87. Rue Richelieu.
LONDON. Cramer, Beale et Comp., 201. Regent Street.
St. PETERSBURG. A. Büttner.
STOCKHOLM. Hirsch.

NEW-YORK. Scharfenberg et Louis.
MADRID. Union artistico-musicae.
ROM. Merle.
AMSTERDAM. Theune et Comp.
MAYLAND. J. Ricordi.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerstr. 8, Stettin, Schulzenstr. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Der katholische Kirchengesang (Schluss). — Correspondenz (Meyerbeer's Prophet in London). — Feuilleton (Pariser Gewerbe-Ausstellung). — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Der katholische Kirchengesang.

Von *Friedrich Bollens.*

(Schluss.)

Es folgt das Pfingstfest, die Feier der Sendung des heiligen Geistes, der Gründung des Christenthums. Am nächsten Sonntage nach Pfingsten folgt das Fest der heiligsten Dreifaltigkeit. Beide Feste erinnern den Menschen an seine innere Heiligung, an seine Gottähnlichkeit, an seine erhabene Würde. Die Gesänge für diese Festzeit haben demnach den Charakter tiefer Seelenruhe und majestätischer Erhabenheit, wie z. B.: *Veni creator spiritus* (Komm', heil'ger Geist, o Schöpfer mein); *Veni sancte spiritus et emitte* (Komm', o Geist der Heiligkeit); *Veni sancte spiritus reple* (Komm', heiliger Geist, erfülle die Herzen); Nun bitten wir den heiligen Geist; *O lux beata trinitas* (O sel'ges Licht der Ewigkeit); Gelobt sei und gebenedeit; Gelobt sei Gott, der Vater; Wir loben dich, Gott Sabaoth, Kyrie eleison etc.

Das Frohnleichnamsfest ist das Fest der Anbetung und Liebe, die dem Heilande im h. Altarssakramente auf die feierlichste Weise erzeigt wird. Die freudigste Anbetung, die zarteste, innigste Liebe ertönt aus den zahlreichen Frohnleichnamsgesängen; die Sequenz: *Lauda Sion Salvatorem* ist ein Erguss der höchsten Begeisterung, und auch, mit einiger Abänderung, lange in der protest. Kirche in Gebrauch geblieben; ferner die Hymnen: *Pange lingua gloriosi* (Mein' Zung' erkling'; Preiset, Lippen das Geheimniss); *Adoro te devote* (O Christ sie merk'); *Verbum supernum prodiens* (Das ew'ge Wort im Himmel hoch) und unzählige andere.

Die Gesänge auf die Marienfeste athmen alle den Ausdruck freudiger kindlicher Liebe und zärtlichen Vertrauens. Von den zahlreichen hierher gehörigen Gesängen mögen nur angeführt werden: *Regini coeli laetare*; *Ave regina* (Gegrüsset sei'st du, Königin); *Ave maris stella* (Meerstern, sei gegrüsset); *Omni die, dic Mariae* (Alle Tage sing' und sage); O Maria noch so schön; Mutter Christi, hoch erhaben; Maria zart, von edler Art; Maria, Königin; Maria, wir dich grüssen, o Maria hilf! etc.

Mit Uebergehung der sonstigen festtäglichen Gesänge sei hier nur noch kurz auf die, beim Trauergottesdienste für die Abgestorbenen gebräuchlichen, Gesänge aufmerksam gemacht. Diese, durchgehends mit tiefer Stimme vorgetragen, verkünden Trauer, tiefen Ernst, zugleich aber auch sichere Hoffnung eines freudigen ewigen Lebens. Hier tritt uns zuerst das ernste, erschütternde: *Dies irae, dies illa* entgegen; wie mächtig greift dieser Gesang in die innersten Tiefen der Seele! — Ferner: *Media vita in morte sumus* (Mitten wir im Leben sind); *Libera*; O Ewigkeit, o Ewigkeit, etc. Aus dieser kurzen Darstellung wird man ersehen, dass die kathol. Kirche einen unendlichen Reichthum an den herrlichsten Kirchengesängen besitzt, welche als unvergängliche Denkmale der Vorzeit ewig im Tempel der Kunst glänzen werden.

Es möchte Manchem auffallend erscheinen, dass oben häufig deutsche Gesänge angeführt sind, indem vielfach behauptet und geglaubt wird, der deutsche Kirchengesang sei erst von Luther eingeführt worden; das Jahr 1524 sei als das Geburtsjahr des deutschen Kirchengesanges zu betrachten; die katholische Kirche dulde nur lateinischen Kirchengesang. Dies Alles ist ein Irrthum.

Wohl ist die lateinische Sprache die katholische Kir-

chensprache und demnach die Muttersprache aller Katholiken (als solche); die kathol. Kirche verbietet aber eben so wenig allen kathol. Nationen ihre Muttersprachen, als sie in Wahrheit jemals das Bibellesen verboten hat. Jedem Volke wird in seiner Muttersprache Gottes Wort verkündigt, und in ihr loben alle kathol. Völker den Allmächtigen. Die kathol. Kirche erstreckt sich aber von einem Ende der Erde bis zum andern und zählt über 200 Millionen Christen; sie ist einig, — einig in ihrem Oberhaupte, einig in ihren Lehren. Diese Einheit erfordert für die ganze kathol. Kirche eine gemeinschaftliche Sprache, und dieses ist die unveränderliche lateinische Sprache. Mehr hierüber zu sagen, ist unnöthig; selbst die protestantische Kirche erkennt jetzt die Nothwendigkeit einer Kirchensprache an, wie die bereits erschienenen Wörterbücher zu Luther's Bibelübersetzung beweisen. Hören wir, was Phil. Wackernagel über diesen Punkt sagt: „Luther machte die Volkssprache zur Kirchensprache, in dem Sinne, in welchem wir in der Baukunst vom Kirchenstyl reden, zur Sprache, die der Kirche allein geziemt, zur Kirchensprache für immer. Denn diese Sprache veraltet nicht (?), noch heute spricht sie das Volk, wie es sie vor Luther gesprochen (wozu dann aber die Wörterbücher zum Verständniss der Bibelübersetzung Luther's?) und noch lange sprechen wird und immerdar zu hören verlangen wird in der Predigt, in der Verwaltung der Sacramente und in den Liedern. Und sollte sie einmal veralten, d. h. nicht mehr durchaus gleichlautend mit der Sprache Luther's sein, so hindert das nicht, sondern heiligt ihren fortdauernden Gebrauch in der Kirche. Erst wenn dies die Hirten und Lehrer der Gemeinden erkennen, wenn ihnen die Volkssprache überhaupt, wie vielleicht in früheren Jahren vorübergehend einmal die Volkspoesie, als der allein wahre Ausdruck vollendeter Bildung, und den Gemeinden gegenüber als die allein kirchliche, ja die allein mögliche Sprache erscheint, wenn sie sich das Studium derselben aus dem Leben und aus den Schriften Luther's sauer werden lassen (Bemerk.: wie der lateinischen Sprache), wenn sie so dem Bedürfniss ihrer Gemeinden von ganzem Herzen entgegenkommen, und nun die längst vorhandene Kirchensprache auch für ihr Bewusstsein vorhanden und von Allen anerkannt ist, erst dann ist Luther's Absicht erreicht, erst dann hat mit dieser festen Kirchensprache (Bemerk.: der völlig veralteten und unverständlichen deutschen Sprache) auch die Kirche selbst Festigkeit und Bestand gewonnen (bis jetzt hat also der protestantischen Kirche Festigkeit und Bestand gemangelt?) denn auch Einheit des Bekenntnisses ist nicht möglich ohne Einheit der Sprache.“ Was nun in der protestantischen Kirche die errettende deutsche Sprache sein und werden soll, das ist in der kathol. Kirche die lateinische.

Jetzt werde ich kurz beweisen, dass Luther nicht der Gründer des deutschen Kirchengesanges ist. Ich beweise dies zuerst durch Luther selbst.

1. In seinem Briefe (1524) an Spalatin bekennt Luther offen seine Unfähigkeit, geistliche Lieder zu machen; er spricht: „Ich bin Willens, nach dem Exempel der Propheten und alten Väter der Kirche, teutsche Psalmen für's Volk zu machen, d. i. geistliche Lieder, dass das Wort Gottes auch durch den Gesang unter den Leuten bleibe. Wir suchen also überall Poeten. (!) Da ihr nun der teutschen Sprache so mächtig und so beredt darinnen seyd, so bitte ich euch, dass ihr hierinnen mit uns Hand anleget und einen von den Psalmen zu einem Gesang zu machen suchet, wie ihr hier ein Muster habet. Ich habe nicht die Gabe, dass ich es so machen könnte, wie ich gern wollte. Darum will ich versuchen, ob ihr etwa ein Hamon, Assaph und Jedithun seyd. Eben darum will ich auch Joh. Doltzen bitten, der auch gar reich und zierlich in Worten etc.“ (s. M. Bernhard's Vorrede zu Göz'ens Beiträgen S. XXXI.) Dasselbe Geständniss legt er wiederholt an einem andern Orte ab (a. a. O. S. XXXIV.).

2. Luther bekennt an vielen Stellen, dass er aus der alten (kathol.) Kirche Gesänge herübergenommen habe.

a. „Zu dem haben wir auch, zum guten Exempel, die schönen Musica oder Gesänge, so im Bapstumb, in Vigilien, Seelmessen und Begrebnis gebraucht sind, genommen, der etliche in dis Büchlein drücken lassen, und wollen mit der Zeit derselben mehr nemen. Oder wer es besser vermag, denn wir, doch andere Text darunter gesetzt. . . . Der Gesang und die Noten sind köstlich. Schade wer es, das sie sollten vntergehen. Aber vnchristlich vnd vngereimbt sind die Text oder Wort, die sollen vntergehen.“ Christliche Gesang Lateinisch vnd Deudsch, zum Begrebniss D. Martinus Luther. Wittemberg, Anno MDXLII. Vorrede.

b. „Gleich wie in allen andern Stücken, thun sie (die Katholiken) es vns weit zuvor, haben die schönsten Gottesdienst, schöne herrliche Stiffte vnd Klöster. . . . Also haben sie auch warlich viel treffliche schöne Musica oder Gesang, sonderlich in den Stifften und Pfarrehn etc.“ (Ebendas.)

c. „Wir haben aber noch nicht deutsche Poeten oder Dichter, oder sie sind vns noch nicht bekannt worden, die vns andechtige und geistliche Gesenge mögten setzen, die da würdig weren, das man sie in der Kirchen yen gemeinen Brauch haben solte. Doch yen der woyl bis wir sie überkommen, gefallet vns das gesungen werde: Gott sei gelobet und gebenedeiet. Doch soll man darynn auslasen das stücklein: an vnserm letzten Ende, aus des geweihten Priesters Hende. Das Lied ist auch ein gut Gesang: Nun bitten wir den heyligen Geist, item: Ein Kindelein so löbiglich.“ Bernhard's Vorrede S. XXIX.

d. In dem Buche von der Winkelmesse und der Pfaffenweihe (1533) nennt Luther das Lied: Gott sei gelobet *etc.* katholisch, desgleichen das Lied: Herr, durch deinen heil. Leichnam. In der Hauspostille sagt er: Daher sind die feinen schönen Gesänge, lateinisch und deutsch, von den alten Christen gemacht worden, als da wir singen: Christ ist erstanden. Ferner: Im Bapsthumb hat man feine Lieder gesungen: Der die Hölle zerbrach und den leidigen Teufel darinnen überwand, damit erlöst die Christenheit. Item: Ein Kindelein so löbiglich. Nun bitten wir den heiligen Geist.

Ferner führe ich den Beweis durch folgende protestantische Autoren:

1. Spalatin erzählt (im 16. Hall. Theile, S. 224 ff.), dass bei der Begräbniss des Churfürsten Friedrich zu Dresden (1525) die Gesänge: Aus tiefer Noth; Mitten wir im Leben sind; Wir glauben all' an einen Gott etc. gesungen worden sind.

2. Das Gesangbuch der Justina von Waiblingen, Priorin zu Zimmern (1525), enthält unter seinen 14 Gesängen nur eins mit der Aufschrift: Des Luther's Lied, nämlich: Nun freu't euch.

3. Das Wittenberger Gesangbuch von 1543 sagt Blatt 130 und 131: „Nu folgen etliche geistliche Lieder, von frommen Christen gemacht, so vor unserer Zeit gewest sind. Diese alten Lieder, die hernach folgen, haben wir auch mit aufgerafft zum Zeugniss etlicher frommer Christen, so vor uns gewest sind, in dem grossen Finsterniss der falschen Leere. Auf das man ja sehen möge, wie dennoch allezeit Leute gewesen sind, die Christum recht erkand haben, doch gar wunderlich in demselbigen erkenntniss durch Gottes Gnade erhalten.“

4. M. Bernhard sagt von Luther: Wie sollte ein so geschäftiger Mann mit Liederdichten, mit Compositionen und Noten sich haben abgeben können, der auf der hohen Schule sein wichtiges Amt hatte, eine Menge Schriften her-

ausgab, von allen Orten her mit Fragen, Briefen und Gutachten angelaufen ward? (M. Bernhard's Vorredo S. XIX.)

Ferner: Luther hat eigentlich im ersten Gesangbuch, das Bogenweis herauskam und nur acht Lieder hatto, blos das erste, das mit seinem Namen bezeichnet war, nämlich: Nun freuet euch, gemacht, dio andern waren von D. Sperato und einigen Unbekannten. (Ebendas. S. XX.) Das Titelblatt dieses Gesangbuchs (1524) enthält dio Bemerkung: Durch Mancherlei Hochgelebrte gemacht.

Ferner: Bisher hat Niemand daran gezweifelt, dass er (Luther) von den bekannten Liedorn: Erhalt' uns Herr bei deinem Wort, und: Eine veste Burg ist etc. Verfasser sei. Die Gründe aber sind nichts weniger als apodiktisch. (Ebendas. S. XXXV.) Also selbst ein gelehrter Protestant zweifolt daran, dass jene berühmten Lieder von Luthor sind! — Derselbe scharfe, besonnene und unparteiische Kritiker sagt ferner: Es ist sonnenklar zu erweisen, dass kein einziges Gesangbuch von Luther ausgegeben worden, wo nicht von Andern Lieder dabei waren, und Luther's eigene wenigo Lieder auszusuchen, eine lautere Unmöglichkeit ist, da dio ältesten Originalien fehlen, auch sein Name bei vielen Gesängen stund, dio offenbar ältor waren, als Luther selbst. Soin Name wurde beigesetzt, weil er sie aufgenommen, gesammelt und herausgegeben hat. Manche mögen ihm Lieder verfertigt haben, die theils aus Bescheidonheit, theils aus andern erheblichen Ursachen ihre Namen nicht vorgesetzt wissen wollten. Weil sie dann neu und unbekannt waren, auch von Luther ausgegeben wurden, so schrieb man sio ohno Woiteros ihm selbst zu. Da Luther's Schriften aller Orten nachgedruckt wurden, selbst unter dem Beisatz von Wittenberg, darwidor er auch geeifert, so haben gowinnsüchtige Buchdrucker seinen Namen den Liedern, die sie herausgaben, und mit andern vermehrten, häufig beigesetzt, um ihrer Waare desto bessern und schleunigern Abgang zu verschaffen. (Vorrede S. XXIX.)

5. Ernst Sal. Cyprian behauptet, kaum drei und nicht einmal drei Lieder könne man nennen, die Luther selbst gemacht hätte, seine Uebersetzungen ausgenommen. (*Vix ac ne vix quidem tres cantilenae nominari possunt, quae versiones non sint, sed Lutherum ipsum auctorem habeant. De propagatione heresium per cantilenae p.* 21.)

Hiernach gehe ich zum dritten Beweise über. Die Geschichte des doutschen Kirchenliedes geht zurück bis in's neunte Jahrhundert. Denkmale aus jener Periode sind: der Heiland und der Krist von Otto von Weissenburg. Ferner dichtete Ratport, ein Mönch zu St. Gallen († 897), ein Gedicht in deutscher Sprache auf den h. Gallus, und gab es dem Volke in der Kirche zu singen (*Gerbert, de cantu et musica sacra, P. I. pag.* 319; *Canisius, Lect. antiq. et Basa, P. II. P. II. p.* 196). In dieso Zeit gehört ferner der Lobgesang auf den h. Petrus:

Unsar trostin hat farsalt
sancte Petre giwalt,
das er mac ginerjan
ze imo diegenten man.
Kyrie eleison,
christe eleison. etc.

Der Refrain: Kyrie eleison, Christe eleison, und die in alten Handschriften bei diesem Liede befindlichen Tonzeichen bekunden dessen kirchlichen Gebrauch. Andere Beweise aus jener Zeit mögen der Kürze wegen übergangen werden.

Wio reich dio nachfolgenden Jahrhunderte an deutschen Kirchenliedern waren, beweist unter andern die „Geschichte des deutschen Kirchenliedes von Hoffmann", wolche noch ungleich reichhaltiger ausgefallen wäre, wenn der Verfasser im Katholicismus besser bewandert gewesen; vorzüglich aber die grosse „Sammlung geistlicher und weltlicher Volkslieder aller Nationen, vom Freiherrn Geheimen Regierungsrath August von Haxthausen", welche Sammlung hoffentlich bald dem Drucke übergeben werden wird.

Deutsche Kirchenlieder, welche schon vor der Reformation allgemein bekannt waren, sind z. B. folgende:
O Licht heilige Dreifaltigkeit (*O lux beata trinitas*).
Der Spiegel der Dreifaltigkeit (*En trinitatis speculum*).
Gottes Vaters Weisheit schon (*Patris sapientia*).
Allein Gott in der Höhe (*Gloria in excelsis*).
Also heilig ist der Tag (*Salve festa dies*).
Der Tag ist so freudenreich (*Dies est laetitiae*).
Es muss erklingen überall (*Resonet in laudibus*).
Ein Kind gebor'n zu Bethlehem (*Puer natus in Bethlehem*).
Mein' Zung' erkling' (*Pange lingua gloriosi*).
Des Königs Fahnen geh'n herfür (*Vexilla regis prodeunt*).
O Lamm Gottes unschuldig (*Agnus dei*).
Christe, der du bist Tag und Licht (*Christe, qui lux es et dies*).
Christum wir sollen loben schon (*A solis ortus cardine*).
Der Heiden Heiland komme her (*Veni redemptor gentium*).
Es ist ein Kindlein uns geboren (*Natus est nobis hodie*).
Erstanden ist der heilig Christ (*Surrexit Christus hodie*).
Christus fuhr auf gen Himmel (*Coelos ascendit hodie*).
Komm heiliger Geist (*Veni sancte spiritus*).
Khum Schöpfer, o heiliger Geist (*Veni creator spiritus*).
Gelobt sei allzeit (*Benedicta semper*).
Dich Gott wir loben (*Te deum laudamus*).
Verleih' uns Frieden gnädiglich (*Da pacem domine*).
Lobe Sion deinen Heiland (*Lauda Sion salvatorem*).
Mitten wir im Leben sind (*Media vita*).
Christi Mutter stund voll Schmerzen (*Stabat mater dolorosa*).
Freu' dich du Himmelskönigin (*Regina coeli laetare*).
Gegrüsset seist du, edelste Königin (*Salve regina*).
Seyt grüest yer Plün der Marter werd (*Salvete flores*).
Herodes du gottloser Feind (*Hostis Herodes impie*).
Die ganze Welt Herr Jesu Christ.
Gelobet seist du Jesus Christ.
Wir glauben all' an einen Gott.
Gott Vater wohn' uns bei.
Nun bitten wir den heiligen Geist.
Der Tag bricht an.
O Christ sie merk.
Es ist ein Ros entsprungen.
Aus tiefer Noth.
Das sind die heiligen zehn Gebot'.
Es wolle uns Gott gnädig sein.
O Herr, ein Schöpfer aller Ding'.
O Mensch bewein' dein' Sünde gross.
Gott sei gelobet und gebenedeit.
Da Jesus in den Garten ging.
Da Jesus an dem Kreuze stund.
O ewiger Vater, bist gnädig uns. u. s. w.

Dass dieso alten Gesänge, die leicht um das Zehnfache vermehrt werden könnten, schon vor Luther allgemein bekannt und im kirchlichen Gebrauche gewesen sind, beweisen — ausser der lebendigen Tradition der kathol. Kirche — folgende Gesangbücher:

1. Der Niedersächsische Psalter aus den ersten Jahren der Buchdruckerkunst.

2. Die seit 1474 zu Mainz, Augsburg, Basel, Strassburg, Antwerpen etc. gedruckten Plenarien, Messbücher etc.

3. Zwei kleine Gesangbücher von Heinrich Knoblozer, zu Heidelberg im Jahre 1494 gedruckt. Das erste, 22 Blätter stark, führt die Aufschrift: Hierinne stönd ettlich tewtsch ymni oder lobgesenge mit versen-stücken vnd gesatzen von ettlichen dingen dio do zu bereitung vnd betrachtung der beiche ainem yeden not synd darnach ettlich kurz und vast nütze vermanungen. Das zweite enthält 64 Blätter. (Vergl. Riederer, vom deutschen Kirchengesange, Vorrede.)

4. Das Plenarium von Adam Petri von Langendorf in Basel, 1514, Folio, deutsch; dasselbe enthält unter andern

die Lieder: Komm, heiliger Geist, Herre Gott; Mitten wir im Leben sind.

5. Einige Lieder von Joh. Boschenstein, gedruckt 1515; darunter: Da Jesus an dem Kreuze stund.

6. *Passio Christi* von Martino Myllio, 1517.

7. Die 1523 zu Altmünster in Baiern gedruckte deutsche Litanei.

8. Hymnarius durch das gannz Jar verteutscht nach gewöndlicher weiss und Art zw syngen etc. Gedruckt zw Sygmundslust durch Josephe Pieresynder, 1524.

9. *Sequentiae et hymni per totam annum.* Ein Manuscript in Fol. vom Jahre 1432.

10. Das Paderborn'sche Gesangbuch, welches sich durch alle Auflagen bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts verfolgen lässt, und mit den Mainzischen, Rheinischen, Baierschen, Sächsischen etc. Gesangbüchern rücksichtlich der Gesänge übereinstimmt.

Sollte es noch eines Beweises bedürfen, dass diese alten Gesänge wirklich in der Kirche gesungen worden sind, so liefert ihn Luther mit den schon oben angeführten Worten: Im Papsttbum, in Vigilien, Seelenmessen etc. hat man feine Lieder gesungen. Weiterhin verlangt er, dass die alten Melodieen unverändert erhalten werden sollten, wie sie ihm schon in seiner Jugend gewohnt geworden seien.

Allen diesen unumstösslichen, schlagenden Beweisen zum Trotz giebt es noch immer Menschen, welche behaupten, Luther sei der Gründer des deutschen Kirchengesangs! Ein solcher ist namentlich der Herr Philipp Wackernagel, welcher im vorigen Jahre (1848) „Martin Luther's geistliche Lieder“ als ein Denkmal seiner dreihundertjährigen Todesfeier herausgegeben hat. Seine wahrhaft fanatischen Ausfälle auf die kathol. Kirche sollen ihm verziehen und nicht weiter berücksichtigt werden.

Wer den Titel: „Martin Luther's geistliche Lieder“ liest, erwartet natürlich nur Gesänge, die Luther zum Verfasser haben. Wie sehr muss er sich nun getäuscht finden, wenn er auf Gesänge stösst, die älter, zuweilen Jahrhunderte älter sind, als Luther! — dieses ist der Fall:

a. mit dem Ambrosianischen Lobgesange: *Te deum laudamus,* oder: Herr, Gott, dich loben wir, No. XXIX.;
b. mit der Antiphone: *Da pacem domine,* Verleih' uns Frieden gnädiglich, No. XXVIII.;
c. mit dem Liede: Aus tiefer Noth, No. IV. (und V.);
d. mit dem sogenannten Johann Hussens Liede: Jesus Christus, unser Heiland, No. VI.;
e. mit dem Liede: Gott sei gelobet und gebenedeiet, No. VII.;
f. mit dem alten Ostergesange: Jesus Christus unser Heiland, No. IX.;
g. desgleichen mit No. X.: Christ lag in Todesbanden;
h. desgleichen mit No. XI.: Dies sind die heil'gen zehn Gebot; die Melodie gehört zu dem alten Processionsliede: In Gottes Namen fahren wir;
i. desgleichen mit No. XIX.: Wir glauben all' an einen Gott;
k. desgleichen mit No. XX.: Gott der Vater wohn' uns bei;
l. desgleichen mit No. XXIV.: *Media vita,* oder: Mitten wir im Leben sind;
m. desgleichen mit No. XXXVII.: *O lux beata trinitas,* oder: Der du bist drei in Ewigkeit.

Alle diese Lieder sind, sowohl hinsichtlich des Textes, als der Melodie, wie jeder Geschichtskenner weiss, viel, meistens um viele Jahrhunderte älter, als Luther. So viel Mühe sich auch Herr Wackernagel giebt, dies zu verneinen und den tausendfachen Gegenbeweisen in's Angesicht zu lügen, so ist ihm dies doch nicht immer möglich, und muss er bei mehreren Liedern deren ältere Existenz einräumen, z. B. bei den ad *e* und *l* bezeichneten. Die meistens geringen Textveränderungen, die Luther vorgenommen hat, oder vorgenommen haben soll, berechtigen Hrn. Wackernagel nicht, diese Gesänge Martin Luther's geistliche Lieder zu nennen. Oder wird eine Sache dadurch mein Eigenthum, dass ich sie verändere, respective verstümmele? — Luther war doch redlicher, als Hr. Wackernagel; ich will niemand sein' Arbeit mir zu eigen machen, sagte er in Betreff des Liedes: Nun lasst uns den Leib begraben, welches ihm, wie manche andere, schon bei seinen Lebzeiten zugeschrieben ward.

Die sämmtlichen Hymnen-Uebersetzungen haben die alten Original-Melodieen behalten; auch waren jene, zum Theil fast wörtlich gleichlautend, schon vor Luther vorhanden.

Die Melodie zu dem Liede: Christ unser Herr zum Jordan kam, gehört zu dem alten Fastengesange: Ihr Felsen hart und Marmelstein.

Ebenso stammen sämmtliche übrigen Melodieen aus der katholischen Kirche, auch nicht eine ausgenommen. Dies bei jedem einzelnen Liede speciell nachzuweisen, ist nach den oben angeführten Beweisen unnöthig. Der fanatische Hass gegen die katholische Kirche treibt den Herrn Wackernagel zu der bornirten Behauptung: vor Luther habe die kathol. Kirche keine deutschen Kirchengesänge gehabt; durch ihn erst seien sie in dieselbe zur Einführung gekommen; durch ihn sei sie überhaupt gereinigt, veredelt und verklärt worden! — Er behauptet dies, um nur sein Phantom — Gründung des deutschen Kirchengesangs durch Luther — aufrecht zu erhalten, um der Masse der Unkundigen Sand in die Augen zu streuen und Luther zu einem Plagiator zu machen. Zum Glück aber hat sich Luther gegen diese Ehre zu gut verwahrt, und die Quelle des deutschen Kirchengesangs zu bestimmt bezeichnet, als dass er sich dreihundert Jahre nach seinem Tode noch von Hrn. Wackernagel und Consorten sollte verunehren lassen!

Ob die protestantische Kirche Hrn. Wackernagel für sein „Denkmal“ dankbar sein wird? — und wie? — etwa durch die empfohlene Einführung der feierlichen *Umzüge* der Gemeinde im Frühjahr oder zur Erndtezeit? Ich bezweifele es. Ich bezweifele, dass die protestantische Kirche durch dieses Mittel, durch rectificirte Choräle etc. etc. an „öffentlichem Leben“ gewinnen wird; ich bezweifele, dass „das evangelische Kirchenlied, das (nach Hrn. Wackernagel's Behauptung) seine Bestimmung, in einem mehr als dreihundertjährigen Zeitraume, zu einem grossen Theile noch nicht erfüllt hat, jemals das Gebiet für sich gewinnen wird, auf welchem zu Luther's Zeiten das deutsche Lied in katholischen Gegenden Geltung hatte“ (unschuldiges Bekenntniss!); ich bezweifele, dass sich „die protestantische Kirche von dem Vorwurfe des steifen, unpraktischen Rationalismus wird befreien können, vermöge dessen sie, statt das natürliche Leben und die Geschäfte des Tages zu heiligen, diesem Allem am liebsten aus dem Wege geht und es der blossen Weltklugheit und selbstsüchtigen Berechnung überlässt“ (Vorrede S. XX.; kann wohl eine härtere Beschuldigung gegen die protest. Kirche ausgesprochen werden?) Ich bezweifele dies aus dem einfachen Grunde, weil die protest. Kirche von 1849 eine andere ist, als die von 1524, und ihrem Principe nach nicht zur Reformation zurückkehren kann.

Mit dem achtzehnten Jahrhunderte sehen wir im kathol. Kirchengesange einen Stillstand, und gegen das Ende desselben einen bedeutenden Verfall desselben. Der schwerste Stoss wurde ihm mit der Aufhebung der geistlichen Stifte, mit der Säcularisation gegeben. Dieser temporäre Verfall des kathol. Kirchengesanges ist die Ursache so mancher ungünstigen Urtheile über ihn. Die Ursachen dieses Verfalls zu entwickeln, wird Gegenstand eines besondern Aufsatzes sein. Gegenwärtig, wo die kathol. Kirche von den Fesseln der Bureaukratie befreit ist und sich wieder, wie ehedem, frei bewegen und entwickeln kann, sind bereits von vielen Seiten Stimmen für die Wiederherstellung und Wiederbelebung des kathol. Kirchengesanges laut geworden.

In mehren Gegenden, wie z. B. im Bisthum Trier, sind verbesserte Gesangbücher erschienen, welche, mit Wegwerfung der nach und nach eingeschmuggelten unkirchlichen Melodieen, vorzüglich die alten, durch die Tradition im Volke noch lebendig erhaltenen, Gesänge, und aus der neuern Zeit nur das Beste, welches kirchlichen Gehalt hat und volksthümlich ist, berücksichtigen und aufnehmen. Das vorzüglichste kathol. Gesangbuch der Gegenwart ist das vom Oberlehrer H. Bone (an der Rheinischen Ritter-Akademie zu Bedburg bei Cöln) bearbeitete und unter dem Titel: „Cantate" (in Mainz) herausgegebene; demselben ist die grösste Verbreitung zu wünschen.

Wenn ich im Vorhergehenden gar keine Erwähnung von den musikalischen Messen etc. gethan habe, so geschah dies aus dem Grunde, weil ich sie im Allgemeinen nicht zum kathol. Kirchengesange rechne. Nur selten entsprechen sie der Idee des kathol. Gottesdienstes, immer aber beeinträchtigen sie den Volkskirchengesang. Hierüber ebenfalls nächstens mehr.

Correspondenz.

Meyerbeer's „Prophet" in London.

London, den 25. Juli.

Die Neige eines vollen Glases ist selten so gut als die, welche mir hier geschenkt wurde: ich wollte dem Ende der Londoner Saison beiwohnen und erlebte noch die erste Vorstellung der neuen Oper Meyerbeer's. London hat zwei italienische Opern; die eine, das sogenannte Theater Ihrer Maj. in Hay Market, wird von dem bekannten Lumley geleitet, die andere in Coventgarden hat so sonderbare Schicksale gehabt, dass die Directoren sich zurückgezogen haben und die Truppe die Vorstellungen nun auf eigene Rechnung fortsetzt. Zwei dicht neben einander gelegene italienische Opernhäuser, zu denen während der Saison auch noch eine englische und eine deutsche Oper kam, sind selbst für das grosse London zu viel, und beide Truppen bestanden daher einen Kampf auf Tod und Leben. Kein Zweifel, dass früher oder später eine oder die andere wird weichen müssen; das englische Publikum ist längst überfüttert von Musik, wie man leicht begreifen kann, wenn man bedenkt, dass das Gewühl einer Londoner Saison, selbst das der Pariser übertrifft, weil hier die Künstler fast aller Nationen zusammenströmen. Es lebt keine bedeutende Kraft, die sich in London nicht hätte hören lassen; die erniedrigende Stellung, welche die Künstler in den Gesellschaften des englischen Adels einnehmen, sind ihnen bisher noch keine Dämme geworden, und als wäre England ein altes Californien, bringt jedes Jahr neue Schaaren von Sängern und Sängerinnen, Virtuosen, Wunderkindern und Musiklehrern nach London. Leute, die Europa durchreist haben, sind allgemein der Meinung, dass der Adel dem Künstler nirgends eine so demüthigende Stellung anweist als hier: in Russland nimmt er eine viel patriarchalischere Stellung ein, in Frankreich fällt der Unterschied des Standes vor dem geweihten Reiche der Kunst; Deutschland ist immer und in allen Schichten der Gesellschaft die liebende Mutter der Künstler und nur in England wird er wie ein Handwerker, wie irgend ein Lieferant behandelt. Literaten, Sprachlehrer u. s. w. haben hier ganz dieselbe Stellung, aber nicht jeder ist gemacht sie zu ertragen. So lässt neulich ein Lord einen französischen Sprachlehrer zu sich rufen, empfängt ihn beim Essen sitzend, und fragt in jenem wegwerfenden Tone, der dem Bornirten eigen ist: „wie theuer sind Sie?" Der Franzose antwortet: „das kommt darauf an, wenn ich Ihnen z. B. die Höflichkeit lehren soll, so sind Sie nicht reich genug mich zu bezahlen." Der Lord blieb mit dem Bissen im Munde sitzen und der Franzose wendete stolz den Rücken und ging fort. Doch zur Sache! Lumley, dieser gewandte, vielfach angefeindete Theater-Director, hat als ächter Speculant das hier sogenannte Stear (Stern)-System angenommen, doch er bemüht sich um eine grosse Sänger-Erscheinung (wo möglich Sängerin) und kümmert sich wenig um die gute Besetzung der übrigen Opern-Partieen. Diesmal ist sein Stern, Henriette Sontag, und nebenbei hat er auch noch ein Sternchen von leidlichem physischen und ästhetischen Umfange: die Alboni. Nun geht aber der Musikalienhändler Beale nach Paris, wird mit Brandus in Paris und Härtel in Leipzig der dritte im Bunde, und kauft die Partitur des Propheten für London an. Und siehe, es ist Lumley nicht mehr sonntäglich zu Muthe, Unglücklicher! denkt er, dass du dir das hast entschlüpfen lassen. Aber Lumley mag sich beruhigen, wenn er den Propheten auch gekauft hätte, würde er ihn mit seinem Stern-Systeme schwerlich haben aufführen können. Das Theater von Coventgarden, ist ihm, was Orchester, Chor und überhaupt Ensemble anbelangt, bedeutend überlegen und war deshalb auch von vornherein geeigneter zu der Vorstellung einer so grossen Oper.

Gestern Abend sass die Crême des Londoner Publikums in dem prachtvollen, fünfstöckigen Saal von Coventgarden. Beide Opernhäuser hatten, wie mir versichert wurde, während der ganzen Saison keine solche Gesellschaft gehabt. Nichts Schöneres als der Anblick des Saales! Damen und Herren im Ballstaate, Diamanten, Blumen und reiche Stoffe aus den entferntesten Winkeln, vor allem aber die herrliche Schönheit der Londoner Frauenwelt. Die englischen Grossen sind reich mit Kindern gesegnet und in den breiten offenen Logen konnte man an der Aehnlichkeit der Gesichtszüge, die Typen ein und derselben schönen Raçe erkennen. Dieses Publikum, das man in Deutschland in der Regel für kalt hält, brach in eine Art Enthusiasmus aus, als der Kapellmeister Costa am Pulte erschien. Der rauschendste Dank dafür dass er die neueste Oper Meyerbeer's in England einführe, belohnte ihn für diese verdienstvolle Arbeit. Madame Viardot Garcia war von Paris aus für eine Reihe von Gastrollen gewonnen worden und sang hier wie in Paris die Fides unvergleichlich schön. Sie riss wahrhaft zur Bewunderung hin und wurde mitten in den Acten und nach diesen mehrere Male stürmisch hervorgerufen und mit Blumen überschüttet. Mario als Johann war weniger gut und ist namentlich in dramatischer Beziehung mit Roger in Paris nicht zu vergleichen. Auch Marini als Mathisen liess Manches zu wünschen übrig. Dahingegen aber war Catharina Hayes als Bertha vortrefflich. Orchester und Chor fand ich in mancher Beziehung besser als in Paris.

Der Erfolg der Oper war ausserordentlich. Ich hatte einige Tage zuvor in demselben Theater einer Vorstellung der Hugenotten beigewohnt und das Haus fast im Delirium gesehen. Beim Propheten hielten sich die Beifallsstürme auf derselben Höhe und wenn Meyerbeer anwesend gewesen wäre, würde man ihn buchstäblich auf Händen getragen haben. Morgen findet die zweite Vorstellung Statt und das Haus ist bereits auf mehrere Abende hinaus verliehen. Es hiess, man wolle Meyerbeer einladen, herüberzukommen, um hier seinem Triumphe beizuwohnen. Auch soll die Königin für eine der nächsten Vorstellungen ihre Anwesenheit zugesagt haben. Nächstens schreibe ich Ihnen über die Sontag und über andere ausgezeichnete Künstler-Erscheinungen London's.

Dr. Bamberg.

Feuilleton.

Pariser Gewerbe-Ausstellung.

Die diesjährige Industrie-Ausstellung ist, wie in allen andern Gegenständen der Kunst-Industrie, so auch in der Fabrication von Musik-Instrumenten hinter denen früherer Jahre nicht zurückgeblieben. Eine ausgedehnte Gallerie des Ausstellungsgebäudes ist mit ihnen angefüllt und enthält zahlreiche Exemplare aller Gattungen, von der Piccoloflöte bis zur Orgel. Was die Holzblase- und Streichinstrumente anbelangt, so hat der französische Erfindungsgeist keine Neuerungen darin zu ersinnen vermocht; sie haben sich auf jener Höhe der Vollkommenheit erhalten, die nicht mehr übertroffen werden zu können scheint. Anders verhält es sich jedoch mit den Orgeln, Pianoforte's und den Blechinstrumenten, in deren Vervollkommnung man wieder bedeutende Schritte vorwärts gethan hat. Indem wir an die Beurtheilung der einzelnen Leistungen gehen, sehen wird uns jedoch veranlasst, einige Worte über den praktischen Nutzen solcher Ausstellungen für den Fabrikanten vorauszuschicken, woraus zugleich die grossen Schwierigkeiten erhellen, die sich einer Beurtheilung auf diese Art ausgestellter Instrumente entgegensetzen.

Der Fabrikant hat, indem er seine Instrumente zur Ausstellung liefert, den Zweck vor Augen, sie nicht nur Jedermann zur Prüfung hinzustellen, sondern auch eine Vergleichung mit denen seiner Concurrenten möglich zu machen und so einen Wettkampf mit ihnen einzugehen. Dieser an sich ganz durchaus lobenswerthe Zweck wird aber durch die Praxis fast ganz illusorisch. Die Gallerie der Musik-Instrumente zieht das Publikum vorzugweise an. Jeder, der sie besucht, will aber nun auch probiren, er mag musikalisch sein oder nicht, und dadurch entsteht denn natürlich ein so entsetzliches permanentes Charivari, wie es nur je einer missliebigen Person gebracht worden ist. Man denke sich nur einen Raum, in welchem auf zehn Orgeln und fünfzig Klavieren zu gleicher Zeit herumgepaukt, auf einer Unzahl von Geigen, Bratschen und Bässen gekratzt, dazu Flöte, Klarinette und Oboe geblasen wird, und man wird sich einen Begriff von dem ohrenzerreissenden Lärm machen. Dazu kommt denn noch hier und da ein Verehrer des Bombardons, der Posaune oder gar der grossen Trommel und macht durch seine kritischen Versuche den Höllenspectakel gar vollständig! Dass es dabei fast unmöglich ist, ein richtiges Urtheil über den Klang eines Instrumentes zu bekommen, wird Jedermann einleuchten, und eben so leicht wird man uns glauben, dass den Fabrikanten eben kein besonderer Vortheil durch eine solche Ausstellung erwächst.

Versuchen wir es aber dennoch, auf eine genauere Beurtheilung der verschiedenen Kunsterzeugnisse einzugehen und fangen wir mit denjenigen Instrumenten an, die in den trüben Tagen unserer Gegenwart eine so bedeutende Rolle spielen, mit den Trompeten und Signalhörnern. Hier begegnen uns vor Allen die berühmten Namen: **Bartsch, Gautrot, Halery, Labbaye, Michaud, Rhôn, Roth** und an ihrer Spitze der industriöse **Sax**. Sie lieferten eine reiche Auswahl aller Gattungen der Blechinstrumente, von dem einfachen Signal- und Posthorn bis zu dem complicirtesten Saxhorne. Von den ersteren ist wegen ihrer Einfachheit wenig zu sagen; wir beschränken uns deshalb auf eine genauere Besprechung der der grossen Familie der Saxhörner angehörigen Instrumente, die wieder manche interessante Bereicherung und Verbesserung erfahren hat.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Berlin. In Gungl's letztem Mittwoch-Concert wurde eine Ouverture vom Grafen Westmoreland aufgeführt: „*Scampiglio theatrale*“ und gefiel ausserordentlich. Der Lord und ein grosser Theil des diplomatischen Corps wohnten diesem Concert bei.

— „Preciosa“, seit einer langen Reihe von Jahren nicht auf unserer Bühne gegeben, ging am Sonntag wieder in Scene. Der matte Stoff vermag nicht mehr zu fesseln, wenn auch Weber's Musik unvergänglich jung bleibt. Madame **Thomas** in der Titelrolle war an ihrem Platze und fasste die Rolle edel und ohne Uebertreibung auf, nur fehlt ihrer Stimme das Metall, was auch in den höchsten Affecten noch wohlklingt. Die Lieder, unter grosser Befangenheit gesungen, entbehrten der Stimme und gingen deshalb auch wirkungslos vorüber. Die Chöre und Musik unter Leitung des Concertmeisters **Ganz** gingen gut. Wir glauben nicht, dass Wiederholungen von Erfolg sein würden.

Hamburg. Von hier aus ist an Mad. **Sontag** (Gräfin Rossi) die Einladung ergangen, nach ihrem Gastspiel in London aufzutreten.

— Dem. **Nisseu** tritt am 28sten zum ersten Mal als Gast in „Lucia“ auf. **Fanny Eisler** fährt unter Zulauf des Publikums mit ihren Gastvorstellungen fort, sie trat zum 4ten Mal in dem Ballet: „*la jolie fille du Gand*“ auf. Zum Benefiz des Hrn. **Bahlsen** wird zum ersten Mal: „Mary, Max und Michel“ von Carl Blum gegeben. Mad. **Howitz-Steinau** trat mit vielem Beifall im „Postillon von Lonjumeau“ als Madelaine auf; zu ihren ersten Gastrollen hatte sie Marie und Adine gewählt, und bekundete eine eben so deutliche Aussprache, Reinheit und schöne Stimme, die nur in den Mitteltönen schwach ist. Hr. **Behr** aus Leipzig gab den Dulcamara im „Liebestrank“ und gefällt wie überall durch seine treffliche künstlerische Ausbildung und *schöne* Stimme, seine nächste Partie wird der Leporello sein.

Frankfurt a. M. **Roger**, der berühmte Tenorist der grossen Oper aus Paris, vielleicht unter den jetzt lebenden der ausgezeichnetste Sänger in seinem Fache, tritt in „Lucia von Lammermoor zum erstenmal auf. Wer Roger in Paris gehört, ist entzückt von seiner vollendeten Gesangskunst, von der geistreichen und feinen Auffassung seiner Rollen und seinen herrlichen Mitteln.

— In der letzten Aufführung der „Stummen“ gefiel Hr. **Reer** und seine Frau als Fenela ganz besonders.

Beeskow. Unter der Aegide unsers Kunstmäcen, des Hrn. **Kaufmann**, dem unsere kleine Stadt schon so viele musikalische Genüsse verdankt, wurde am 23sten ein Concert zum Besten der Stadtarmen und der Frauen der einberufenen Wehrmänner gegeben. Es betheiligten sich dabei: Frl. **Keiberg**, Opernsängerin aus Berlin, unsere ausgezeichnete Pianistin Frl. v. **Dideron**, der Königl. Concertmeister Hub. **Ries**, die Königl. Kammermusiker **Zimmermann** und **Lotze** und Hr. Louis **Ries**. Der Ertrag war ein sehr bedeutender und die Ausführung bei so ausgezeichneten Kräften liess nichts zu wünschen übrig.

Leipzig. **Tichatschek** gastirt hier und tritt zuerst als Alessandro Stradella auf. Frl. **Tuczek** aus Berlin trat noch als Margarethe von Valois in den „Hugenotten“ auf und gefiel sehr.

Dresden. **Tichatschek**'s Abgang von unserer Bühne ist ziemlich gewiss. Was wir an ihm verlieren, fühlt Jeder, der diesen ausgezeichneten Sänger zu schätzen weiss. Man spricht von einem Engagement in Berlin. (?) Auch Frl. **Wagner**'s Abgang von unserer Bühne scheint ziemlich gewiss. Zunächst ist die Künstlerin für Gastrollen in Hamburg engagirt.

Weimar. Liszt hat zu Göthe's „Tasso“ eine Ouverture componirt und wird dieselbe am 28sten zum ersten Mal gemacht werden.

Wien. Um die Direction des K.K. Hof-Operntheaters bewerben sich die Hrn. Wild und Ronzani, da Hr. v. Holbein nur bis Ostern 1850 diese zu führen übernommen hat. Wild hat als Ober-Regisseur so viel Verdienste, dass dies für unsere Oper gewiss ein ausserordentlicher Gewinn wäre.

— Am 14ten starb in Wien der Senior des K.K. Hof-Operntheaters, der pens. K.K. Hofschauspieler Hr. Josef Gottdank, in den letzten Jahren zumeist blos als Regisseur der Bühne seine Dienste weihend, im 70sten Jahre am Schlagfluss. Seit dem Directions-Antritt Holbein's, Ostern d. J., zählte Gottdank zu den als Invalid erklärten, entlassenen Mitgliedern dieser Bühne, ein harter Schlag für den alten Mann, der von dieser Zeit an auch fortwährend kränkelte. Er war seiner Zeit ein tüchtiger Regisseur, im Leben ein guter, biederer Mensch, in geselligen Kreisen ein wahres Anekdotenschatzkästlein. Sein Sohn ist für Heldenliebhaber zuletzt in Lemberg engagirt gewesen und die hinterlassene Wittwe, unter Graf Ferd. v. Palffi eine Zierde des K.K. privil. Theaters an der Wien, wird ob ihres vollendet schönen Körpers in ihrem durchsichtigen Gaze-Costum als Helene im „Faust“ — ein echtes Bild der Verführung — ältern Theaterbesuchern noch erinnerlich sein.

Stuttgart. In der letzten Saison, welche vom 8. October 1848 bis 18. Juni 1849 dauerte, hatten wir 2 neue Opern: „Martha“ von Flotow und „Prinz Eugen“ von Schmid, in 139 Abenden 53 Opern. In der Oper erschienen 12 Deutsche, und zwar 6 Mal Lachner, 5 Mal Weber, 4 Mal Lortzing, Flotow, 3 Mal Benedict, Mozart, 2 Mal Kreutzer, Schmidt, 1 Mal Spohr, Müller, Weigl, Herold; ferner 3 Franzosen: 3 Mal Auber, 2 Mal Adam, 1 Mal Halévy; endlich 4 Italiener: 7 Mal Bellini, 4 Mal Donizetti, Rossini, 2 Mal Verdi. Gastirt haben in dieser Saison: Fr. Schreiber-Kirchberger und Frl. Strauss. Die erste der beiden Sängerinnen blieb während des ganzen letzten Halbjahrs unser Gast. Die Oper leistete, wie seit lange, so wenig, dass dem Vorstande des Orchesters endlich Mal energischere Vorstellungen gemacht, und wenn dies nichts hilft, energische Massregeln gegen ihn ergriffen werden. Der König wie das Publikum lieben die Oper und doch dreht sich das Repertoir in dem engen Zirkel von zwei, drei Leierkasten! Unser Intendant, Hr. v. Gall, trägt davon die geringste Schuld, die Hauptschuld liegt in der ganzen fehlerhaften Verwaltung, die seinen richtigen Ansichten und Willen Schranken setzt. *Th. Ch.*

Prag. Der frühere Sänger Alois Procop ist laut Präsidialdecret als Director der ersten böhmischen Schauspieler-Gesellschaft für ganz Böhmen bestätigt worden. Es ist das erste Unternehmen in Böhmen und wird viel Anklang finden.

Gratz. Unser Sänger-Verein veranstaltete eine grosse Sängerfahrt nach dem Bründl nächst St. Martin. Derselbe bildet einen Hauptgegenstand unsers musikalischen Lebens; unter der tüchtigen Leitung des Sängers Hrn. Garvens hat es dieser Verein zu einer sehr erfreulichen Wirksamkeit gebracht. Mindestens 2000 Zuhörer waren zugegen. Ausser dem „deutschen Liede“ von Kalliwoda, das ein Hoch auf den Componisten zur Folge hatte, wurde mit Begeisterung „das deutsche Vaterland“ von Reichard und Arndt gesungen.

Soolbad Nauheim. Durch Anwesenheit des Musikdirectors Neeb aus Frankfurt a. M. werden uns viele musikalische Genüsse geboten. Der Gesangverein „Teutonia“ überraschte seinen Director und gab Gelegenheit zu einer interessanten musikalischen Abendunterhaltung.

Hanover. Zum Geburtstage des Königs hofft man das neue Theater beendigt zu haben, um es an diesem Tage eröffnen zu können. Zum nächsten Jahre stehen bedeutende Reformen in Aussicht.

Cassel. „Das Thal von Andorra“ wird im Herbste vorbereitet werden, soll aber als Neujahrs-Oper reservirt bleiben. *Th. Ho.*

Schwerin. Zur Aufführung kommt als nächste Novität: „das Thal von Andorra“

Boltenhagen. Ein reizender Badeort im Mecklenburgischen, am Strande der Ostsee gelegen, hat am 25sten den dort versammelten Badegästen einen grossen künstlerischen Genuss. Der K. Kapellmeister Taubert und Hr. Mantius, welche sich hier aufhalten, hatten eine Matiné musicale veranstaltet und entzückten durch den Vortrag von Liedern und einzelnen Klavierstücken die Zuhörer. Eine Schülerin des Hrn. Mantius, Frl. Clara Baumeister aus Berlin unterstützte dieses Concert, das den Zweck hatte, aus dem Ertrage zur Verschönerung der noch im Entstehen begriffenen Anlagen dieses kleinen Orts eine Beisteuer zu liefern, mit ihrem schönen Talent. Den stürmischsten Beifall erhielten zwei von Mantius gesungene und von Taubert componirte Lieder: „Blauer Montag“ und „Mein Lisel“, letzteres erst an Ort und Stelle componirt.

Bachra in Thüringen wird durch den Cantor und Schullehrer Lehmann ein neues Blatt erhalten unter dem Namen: „Philomusos“, ein Blatt zur Belehrung und Unterhaltung für Freunde der Tonkunst. Die eben versandte Probenummer enthält: 1) Beiträge zur Choralreform, Auszug aus dem v. Tippelskirch'schen Volksblatt vom Jahre 1847. 2) Einfachstes Chronometer (nach einem mir zufällig in die Hände gefallenen Blatte fasslich bearbeitet; übrigens hat Gottfried Weber schon von dieser Vorrichtung gesprochen). 3) Abenteuer eines Schauspielers mit den Leipziger Stadtsoldaten von Th. Drobisch (aus dem Sondershauser Unterhaltungsblatt). Das Probeblatt enthält keinen einzigen eigenen Artikel und scheint daher, als wenn der Herausgeber nur die Absicht hat, schon anderweitig Gedrucktes noch einmal in seinem Blatte zu wiederholen. Wenigstens eine wohlfeile Manier, eine billige Zeitung herauszugeben. Monatlich erscheinen zwei Nummern, das halbjährige Abonnement ist 22 Sgr. 6 Pf.

Paris. Der Schluss der grossen Oper beschäftigt immer noch die musikalische Welt, und man findet das Ereigniss ebenso erstaunlich als beklagenswerth. Man hoffte noch immer, dass ein Act der nationalen Munifizenz die Pforten des Kunstheiligthums den Parisern und den vielen herbeiströmenden Fremden und Provinzbewohnern baldigst wieder eröffnen würde; indessen verstreicht immer mehr Zeit, ohne dass etwas dafür geschieht. Hoffen wir jedoch, dass die Legislative noch vor ihrer Vertagung die nöthigen Mittel gewähren werde, um das zu erhalten, was die Constituante vom Untergang gerettet hat.

— Man macht schon Combinationen darüber, unter wessen Direction und mit welchen Kräften die Wiedereröffnung der Oper geschehen soll. Man behauptet einerseits, dass Ranconi, der noch für ein Jahr Contract hat, die Direction behalten wird, andererseits will man wissen, dass Unterhandlungen mit Hrn. Lumley, Director des Theaters der Königin zu London, gepflogen werden. Der Letztere würde Frl. Lind, Mad. Sontag und Frl. Gomez, eine ausgezeichnete Sopranistin, so wie Hrn. Tamberlick, als Tenoristen, mitbringen.

— Der Brand des Diorama's ist ein sehr beklagenswerthes Ereigniss, und trifft den Director um so härter, als ihm schon einmal durch eine Feuersbrunst ein empfindlicher Schaden zugefügt worden ist. Man weiss nicht genau, ob das Feuer durch Unvorsichtigkeit, oder durch Experimente mit dem electro-magnetischen Lichte entstanden ist.

London. Die Erfolge der Mad. Sontag (Gräfin Rossi) steigern sich von Vorstellung zu Vorstellung. Eine bezaubernde Wirkung machte die 4te, Rosine im „Barbier von Sevilla“. Was

Anmuth, Grazie, höchste Meisterschaft in der Kunst vermag, das war in dieser Rolle vereinigt, und erreichte den Culminationspunkt in den Rode'schen Variationen, die ein endloses Dacapo zur Folge hatten.

— Die deutsche Oper in London hat ein trauriges Ende genommen, obwohl Hr. Formes und die Damen Romani, Thurlow und Frl. Willi aus Düsseldorf sehr Verdienstliches leisteten. Der Director Röder verstand indessen seine Sache nicht, so dass Unordnung, Geldverlust und Streit an allen Ecken ausbrach. Zwei Mal sass er im Schuldthurm und wurde vor das Polizeigericht geführt, um gegen die Mitglieder der Gesellschaft seine Schuldigkeit zu erfüllen. Nicht einmal die Ueberfahrt der Mitglieder hat er bezahlt, wie er ihnen zugesichert; ihren Gehalt zahlte er in Raten von 3 sh., ja 1 sixpence die Woche aus, so dass die armen Künstler dem Untergange nahe waren, hätten sich nicht einige ihrer Landsleute, namentlich Hr. Bamberger, Redacteur der deutschen Londoner Zeitung, ihrer angenommen. Viele von ihnen haben neue Engagements bei dem Princess-Theater gefunden.

Brüssel. Mlle. Caroline Prevost ist in den „Krondiamanten" wieder aufgetreten, und hat entschiedenes Glück gemacht. Weniger glücklich war Mlle. Dorval, die von einem ihr ungünstigen Theile des Publikums ausgezischt wurde. Dadurch entstand ein so bedeutender Tumult, dass die Vorstellung unterbrochen werden musste, und der Regisseur erst nach längerer Pause das Publikum durch eine Ansprache zu beruhigen vermochte.

Mexico. Ausserordentliche Theilnahme fand hier ein Concert, das der deutsche Gesangverein zum Besten des Findelhauses veranstaltete und worin hauptsächlich deutsche Männerchöre vorgetragen wurden. Die Mexikaner, die für Beweise von Aufmerksamkeit, welche ihnen von Fremden gegeben werden, sehr empfänglich sind, erkannten die gute Absicht der Deutschen mit dem lebhaftesten und lautesten Danke an; das Haus war bis in den äussersten Winkel gefüllt und gewährte bei doppelten Preisen einen Ueberschuss von mehr als 2000 Thalern. Selbst der Präsident der Republik, der wegen Kränklichkeit selten den Palast verlässt, beehrte die Aufführung mit seiner Gegenwart.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

A. Pianofortemusik.

Beethoven, L. v., Fantasie f. Pfte., Chor u. Orch. Op. 80. Partitur. — Bergt, A., 2me Capriccio p. le Pfte. à 4 mains. Op. 8. — Beyer, F., Polka-Redowe. — *Derselbe*, Rakoczy-Marsch. Schlachtgesang der Magyaren übertragen f. Pfte. zu 2 und 4 Händen. — Brunner, C. T., Les Elèves avancés. 20 petits Exercices faciles et progressifs p. le Pfte. à 4 mains. Op. 126. Cah. 1. 2. — *Derselbe*, Les petites Danseuses. 12 Danses très-faciles et doigtées. Op. 129. — Canthal, A. M., la Gaîté, Galopp. Op. 135. — Chopin, F., Impromptu arrangée p. le Pfte. à 4 mains. Op. 29. — *Derselbe*, 2 Nocturnes arrangés p. le Pfte. à 4 mains. Op. 62. — *Derselbe*, 3 Valses. Op. 64. No. 1-3. — Dussek, J. L., gr. Quintetto p. le Pfte. av. Violon, Alto, Vclle. obligés et Contrebasse (ad lib.) Op. 41. Nouvelle Edition. — Flotow, F. v. u. A. Grisar, das Wunderwasser, Oper. Ouverture. — Franz, R., Lieder übertragen v. F. Liszt. H. 1-3. — Goria, A., Olga, Mazurka arrengée à 4 meins p. le Pfte. par l'auteur. Op. 5bis. — Kalliwoda, J. W., Fantaisie brill. sur: la Bohémienne p. Violon av. Pfte. Op. 157. — Lumbye, H. C., Amalia-Polka f. d. Pfte. zu 4 u. 2 Händen. — Mendelssohn-Bartholdy, F., Präludien und Fugen f. d. Orgel f. das Pfte. zu 4 Händen einger. Op. 37. — Meyerbeer, G., Potpourri nach Melodieen des Propheten f. d. Pfte. zu 4 u. 2 Händ. — Thalberg, S., Decameron, Fantaisie sur des themes de l'opéra: la Cenerentola. Op. 57. No. 7. — Voss, C., 3 Fleurs. Op. 99. — *Wallerstein, A., Ein Frühlingstag, Fantasie. Op. 43. — Wolff, E. et C. de Bériot, Val d'Andorre. Duo brill. p. Pfte. et Violon. Op. 66.

Bach, J. S., 5 canonische Veränderungen über das Weihnachtslied: Vom Himmel hoch da komm' ich her, f. die Orgel mit 2 Klavieren u. Pedal.

B. Gesangmusik.

Benedict, J., Favorit-Arie mit Recitativ f. Bariton aus der Oper: die Kreuzfahrer, arrangirt von F. Schmidt. — *Gerke, O., 9 Lieder. Op. 31. — **Derselbe*, die Weihe des Gesanges f. 4-stimmigen Männerchor mit Soli. Op. 33. — Hennig, C., 3 Gesänge f. 4 Männerstimmen. Op. 23. No. 1-3. — *Lindner, A., 6 Lieder. Op. 10. — Lyre française, Collection des Romances. No. 344-347. 349. 350. 353. 354. — Marseillaise, la, Quartett f. Männergesang. — Meyerbeer, G., der Prophet, Oper. No. 1-8. 10. 11b. 17. 23. — Mozart, W. A., Arie: Non temer, amato bene, f. Sopran mit obligater Violine. Orchesterstimmen. — *Netzer, J., die Schifferin, Ballade f. Sopran od. Tenor. Op. 21. — Otto, J., Ernst und Scherz, Original-Compositionen f. grosse u. kleine Liedertafeln herausgegeben. H. 30. Part. u. Stimmen. — *Sämann, C. H., das Land der Heimath f. 4 Solo- und 4 Chorstimmen m. Orchester. Op. 10. Klavierauszug. — *Sammlung, neue, von Liedern im Volkston verfasst v. vaterländischen Tonsetzern. H. 1. Partitur. — *Schladebach, Dr. J., Sängerhalle. Lieder u. Gesänge, geistlich u. weltlich, f. Sopran, Alt, Tenor u. Bass in deutschen Original-Compositionen herausgegeben. Bd. II. H. 12. Partitur u. Stimmen. — *Schumann, R., Ritornelle in canonischen Weisen f. mehrstimm. Männergesang. Op. 65. — Silcher, F., 12 deutsche Volkslieder m. Melodieen gesammelt u. f. 1 od. 2 Singstimmen gesetzt. Op. 54. H. 5. — Zumsteeg, J. R., Die Büssende, Ballade. Neue Ausgabe.

C. Instrumentalmusik.

*Bockmühl, R. E., 3 Duos de moyenne difficulté p. 2 Violoncelles. Op. 61. — Kalliwoda, J. W., Op. 157., s. Pfte.-Musik.

Sämmtlich zu beziehen durch **Bote & Bock** in Berlin, Breslau u. Stettin. — Die mit * bezeichneten Werke werden besprochen.

Verlag von Ed. Bote & G. Bock (G. Bock, Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8. Stettin, Schulzenstr. No. 340.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 32. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. **8. August 1849.**

Zu beziehen durch:
WIEN. Pietro Mechetti qm Carlo.
PARIS. Brandus et Comp., 87. Rue Richelieu.
LONDON. Cramer, Beale et Comp., 201. Regent Street.
St. PETERSBURG. A. Büttner.
STOCKHOLM. Hirsch.

NEW-YORK. Scharfenberg et Louis.
MADRID. Union artistico-musicae.
ROM. Merle.
AMSTERDAM. Theune et Comp.
MAYLAND. J. Ricordi.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerst. 8, Stettin, Schulzenst. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Die gesunde Vernunft und das Verbot der Fortschreitung in Quinten. — Recensionen (Compositionen für Pfte.). — Berlin (Königl. Oper). — Correspondenz (Breslau). — Feuilleton (Maltheser Musikzustände). — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Mehrfache Anfragen veranlassen uns zur wiederholten Erklärung, welche wir bereits im März 1847 abgegeben, dass wir die Spalten unserer Zeitung stets allen Denen, die ernst den Fortschritt in der Musik, wie er in unserm Programm angegeben ist, fördern, öffnen werden, aber auch gleichzeitig, dass wir für Einzelheiten, namentlich unterzeichnete Artikel, durchaus nicht die moralische Verantwortlichkeit übernehmen. *Die Redaction.*

Die gesunde Vernunft und das Verbot der Fortschreitung in Quinten

von *Theodor Uhlig*,

beleuchtet von C. Böhmer.

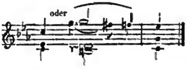
So wie es im gesellschaftlichen Leben Leute giebt, die trotz sonstiger Bildung sich darin gefallen, jeder an- und verständigen Sitte entgegen zu treten und ein Anschmiegen an dieselbe für dummes Zeug und Unsinn erklären, ebenso kann dies im Gebiete der Kunst wohl auch vorkommen. Gewöhnlich pflegt man nun solche Leute ruhig gehen zu lassen, denn sie wollen sich nicht eines Besseren überzeugen und zwar nicht aus Mangel an innerer Erkenntniss ihres Unrechts, sondern aus reiner eigensinniger Eitelkeit, sich auf ungewöhnliche Art auszuzeichnen.

Diese Bemerkung gilt dem Verfasser des unter obigem Titel in No. 29 dieser Zeitung stehenden Artikels, Herrn Uhlig in Dresden.

Weit entfernt davon, durch die folgende Beleuchtung des fraglichen Artikels eine theoretische Fehde mit Herrn Uhlig provociren zu wollen, muss ich im Voraus erklären, dass ich seiner darin ausgesprochenen Meinung nur die meinige und die vieler achtungswerther Kunstgenossen entgegen setzen will und jede fernere, etwa fortzuführende Discussion entschieden ablehne. Ich würde mich auch vielleicht auf diese nicht eingelassen haben, da ein Streit über abstracte Meinungen gewöhnlich ein erfolgloser ist, wenn nicht Hr. Uhlig besonders durch den Schlusssatz seines Artikels zeigte, dass er zugleich auch mit einer scharfen, spitz- und witzigen Feder glänzen und mit etwas modernem Radicalismus renomiren möchte. Ebenso muss ich Hrn. Uhlig *a priori* bemerken, dass ich, obgleich ein alter Practikus, dennoch weder Zopf, Perücke, Bratenweste, Degen etc. trage, eben so wenig ein musikalischer Constabler, *vulgo* Quintenjäger bin und ganz wohl das Materielle vom Geistigen der Kunst zu unterscheiden weiss. Ich beabsichtige also keine gelehrte theoretische Disputation über die Gründe des Quintenverbotes und komme demnach zur Sache.

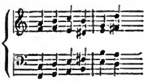
Zuerst giebt nun Hr. Uhlig folgende Stelle aus Don Juan:

welche allerdings Quinten enthält und die er selbst erst nach Andeutung gewissenhafter Quinten-Constabler bemerkt zu haben vergiebt. Das Erstaunen des Hrn. Uhlig ob solcher Absurdität theile ich auch, denn kein vernünftiger Mensch wird hier harmonische Quinten, sondern in dem fraglichen *Fis* nur eine chromatische Wechselnote in der Melodie finden. Wollte man diese Stelle analysiren, so würde sie unbedingt so heissen:

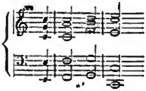


Ich schmeichle mir ebenfalls (um mich Hrn. Uhlig's eigener Worte zu bedienen), eine Vorstellung vom Effect eines Quintenpaares zu haben, ebenso nicht allein Don Juan, sondern noch viele, viele andere klassische und auch nicht klassische Werke in und auswendig zu wissen, habe aber (und gewiss auch viele Kunstgenossen) diese fragliche Stelle, ohne erst durch Quinten-Constabler darauf aufmerksam gemacht zu sein, gekannt, nie aber darin harmonische fehlerhafte Quinten gesucht und finden können.

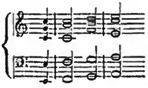
Hr. Uhlig verschmäht aber eine nähere Untersuchung dieser Stelle unter dem ausgesprochenen Grundsatz: „Ich halte überhaupt das ganze Quintenverbot für Unsinn"; wahrlich radical und apodictisch genug. Ferner sagt Hr. Uhlig: „Das Possierlichste aber bei der Sache ist, dass gerade diejenigen, welche am häufigsten und lautesten über Quintenfortschreitungen schreien, oft am wenigsten im Stande sind, solche herauszuhören", und führt dazu einige Beispiele an, denen ich einige Tact entnehme:



oder:

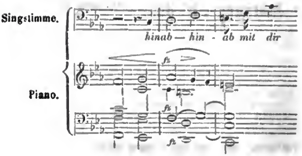


Aber Hr. Uhlig, glauben Sie etwa allein im Besitz eines gesunden musikalischen Gehörs zu sein, oder glauben Sie wirklich, dass ein sachverständiger Musiker diese Quinten nicht hören sollte? Ich denke Sie irren. Wie, wenn ich mir nun die Freiheit nähme, dem zweiten Sätzchen, auf Grund Ihres Ausspruchs, dass das Quintenverbot Unsinn ist, eine einzige andere Note zu geben, z. B.:



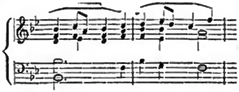
Ist hierzu ein so gewaltig feines Ohr nöthig, um den Satz schlechtklingend zu finden? Nein, Hr. Uhlig, wenn Sie Beispiele für Ihre individuelle Meinung anführen, so dürfen diese zur Ehre aller Musiker doch nicht so handgreiflich sein und hauptsächlich müssten Sie doch unterscheiden, ob Quinten in den Mittel- oder äussersten Stimmen liegen; *voilà la difference!*

Ich gebe hier ein Beispiel aus einem mir bekannten Musikstück:

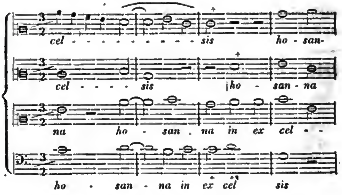


wo die Quinten wenig zu hören sind, weil nicht beide Aussenstimmen dabei betheiligt und sie ausserdem durch die Bindung der 7—6 so wie durch die scharfe Gegenbewegung des Basses bedeutend gemildert werden.

Folgende Stelle dagegen klingt viel schlechter, weil die Quinten, obgleich nur mittelst einer Durchgangsnote entstehend, in den Aussenstimmen liegen:



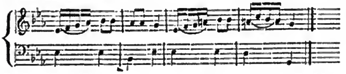
Und weiter meint Hr. Uhlig: es verlohne sich nicht der Mühe, sich in geschichtliche Untersuchung über die Entstehung des Quintenverbotes einzulassen, es stehe aber fest, dass die gläubige Menge die Quintenfortschreitungen nur deshalb für schlecht halte, weil man es ihr Jahrhunderte lang vorgepredigt habe. „Mir ist (führt Hr. Uhlig fort) wenigstens keine Composition aus dem Zeitraum der *letzten* 200 Jahre vor Augen gekommen, in welcher der Tyrannei dieser Regel sich nicht gefügt worden wäre" u. s. w. Da muss ich doch ein Beispiel vom Gegentheil aufstellen und zwar aus einer Messe von Palästrina comp. 1555, also ein dreihundertjähriges; es lautet folgend:



Ich glaube gewiss, dass auch der freisinnigste heutige Componist sich erst besinnen würde, bevor er diesen Satz hinschriebe, von dessen schöner Wirkung mehrere Kunstgenossen und meine Wenigkeit sich erst überzeugten, als wir ihn wirklich von Singstimmen ausführen liessen. Dieselbe Messe bietet auch noch manche andere Belege, dass es schon vor 300 Jahren mit der Tyrannei nicht ganz so schlimm gewesen ist, wie Sie meinen.

Wieder weiter behauptet Hr. Uhlig: „Wenn man daher vernünftiger Weise für das Verbot der Quintenfortschreitungen weiter nichts geltend machen kann, als die Erfahrung, dass allerdings einige derselben unseren Ohren nicht wohlklingend dünken, aber *nota bene* unseren, d. h. den

Ohren der Musiker, von denen es ja noch gar nicht ausgemacht ist, ob sie unter der Botmässigkeit eines, in eingebläuten Schulregeln befangenen Verstandes ihre ursprüngliche Eigenschaft, gesund zu hören zum Theil nicht schon verloren haben" etc. Ei, Ei! Hr. Uhlig! Das ist ein schlechtes Compliment für alle vernünftigen Musiker. Also nur diese sind die Auserwählten, die von Quintenfortschreitungen unangenehm berührt werden? Sie haben wohl noch nicht den Versuch gemacht, Sich vom Gegentheile zu überzeugen? Ich habe ihn gemacht und bin auf eclatante Weise belehrt worden, dass auch die unmusikalischsten Menschen unangenehm davon berührt werden können. Ich habe gebildete, geistreiche Leute gefunden, denen jedwedes musikalische Gehör und Gefühl abging, auf die die schönste nur erdenkliche Musik keinen andern Eindruck machte, als ein Gassenhauer auf der Drehorgel und die dennoch, als ich ihnen eine Melodie in Quinten mit Grundbass spielte, ganz unwillkührlich ausriefen: „Pfui, das klingt ja schlecht!" Hat etwa Mendelssohn im 3ten Act des Sommernachtstraums bei der burlesken Sterbescene des Priamus in dem allerliebsten Trauermarsch die Quintenfolge:



etwa blos deshalb geschrieben, damit nur die Musiker lachen sollen? Ich denke nicht. Das Publikum lacht noch jetzt in der vielleicht fünfundvierzigsten Vorstellung auch jedesmal tapfer mit; es hört also recht gut die Wirkung der Sache, ohne speciell zu wissen, dass es verpönte Quinten sind.

Wenn ich nun meinerseits auch diesen Artikel bis hierher überlese und in ihm keineswegs ultraradicale, sondern compacte musikalische Centrumsgesinnungen (auch innerhalb des Belagerungszustandes geschrieben) ausgesprochen finde und auch nicht zum heimlichen Gericht der passionirten Quintenjäger mit erschrecklich langem Zopfe und grosser Perrücke gehöre, so kann mich schliesslich doch kein noch so reizendes Phantasiebild von der reactionären Ansicht wegbringen, dass das Verbot der Quintenfortschreitungen seinen guten natürlichen Grund hat und sich gar wohl mit der gesunden Vernunft vertrage; ich rathe demnach ebenfalls zum Klügsten, d. h. zur Vereinbarung mit dem Bestehenden und sage auch: Ihr Männer des vernünftigen Fortschrittes, schreibt was klingt und zu eurem Zwecke taugt und sollten es auch verbotene Fortschreitungen sein, aber — schreibt nicht in's Blaue hinein, wisset was, und weshalb ihr's so oder so thut und erklärt nicht anderer ehrlicher Leute wohlbegründete Meinnng schlechtweg für: **Unsinn.**

Berlin, im Juli 1849.

Recensionen.

Compositionen für Pianoforte.

Ad. Lecarpentier, 2 Bagatelles sur l'Opéra: le Val d'Andorre p. Piano. Berlin, chez Ed. Bote & G. Bock.

Zwei Kleinigkeiten für Kinder (da die Octave ausgeschlossen ist), die das erste A B C der Musik inne haben und sich auf eine zweckmässige Weise im Buchstabiren üben wollen. Da Hr. Lecarpentier hiermit seine 106te und 107te Bagatelle veröffentlicht, hat er längst sein Publikum gefunden und bedarf unserer Empfehlung nicht. Wir wollen aber dennoch hinzufügen, dass diese neuen Bagatellen eben so leicht und niedlich sind, wie die meisten der früheren.

J. B. Duvernoy, Fantaisie p. Piano sur des motifs du Val d'Andorre. Op. 181. Berlin, chez Ed. Bote & G. Bock.

Wenig schwerer als die eben genannten Stücke könnte diese Fantasie allenfalls als Fortsetzung derselben zum Unterricht dienen, wenn man nicht lieber, da auch hier meistentheils dieselben Themen benutzt sind, den Schülern etwas Anderes zu geben vorzieht. Auch Hr. Duvernoy ist bereits auf Op. 181 angekommen und seine Sachen müssen daher instructiven Zwecken, für die sie bestimmt, gewiss entsprechen.

Marie Moody, Andante p. Piano. Op. 2. Leipzig, chez F. Hofmeister.

Eine anspruchslose melodiöse Kleinigkeit, die wir, da die Verfasserin eine Dame, auch allen Klavier spielenden mässig vorgeschrittenen Damen zur Unterhaltung vorzugsweise empfehlen wollen.

P. Horr, Les Adieux. Andantino p. Piano. Oeuv. 21. Offenbach a. M., chez J. André.

Noch eine kleinere Kleinigkeit als obige, denn jene hatte 4, diese nur 2 Seiten Noten, auch im Werth jener bei Weitem untergeordnet. Eine Masse darin enthaltener Murky-Bässe:

mögen ihren künstlerischen Standpunkt bezeichnen.

André Späth, Récréations pour les Començens. Huit Morceaux faciles p. Piano à 4 mains. Oeuv. 197. Ebenda.

Nahrung für musikalische Wickelkinder (und deren Erzieher), also ganz leichte, verdauliche Kost ohne viel Pfeffer und Gewürz. — Unsere heutige Sendung enthält überhaupt auffallend viel leichtes Zeug, ganz wider sonstige Gewohnheit.

Charles Wels, Trois gr. Etudes p. Piano. Op. 1. Leipzig, chez Klemm.

— —, Marche Guerrière p. Piano. Op. 2. Ebenda.

Von diesem Erstlingswerk, diesen drei Etuden gefällt uns vorzugsweise No. 3 in *As*, eine wirkliche Etude, wogegen die beiden ersten durch Zwischensätze unterbrochen und in den Figuren häufig wechselnd mehr Salon-Stücke sind. Es ist daher gut, dass alle drei einzeln zu haben sind. — Viel weniger als die Etuden sagt uns der Marsch zu. Beide Piecen erfordern schon gut geübte, wenn auch nicht Spieler erster Klasse, sollen sie einigermaassen Wirkung machen.

C. A. Scheidler, Collection de Transscriptions en Forme de Fantaisie élégantes sur des Airs favoris p. le Piano. Op. 7. Cassel, chez C. Luckhardt.

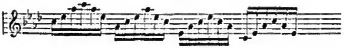
Diese Sammlung, welche 6 Nummern beliebter Lieder enthält, ist offenbar eine Verlags-Speculation, hervorgerufen durch die Beyer'schen Lieder-Albums. Es ist Schade, dass ein noch beginnender talentvoller Componist sich schon zu dergleichen Zwecken gebrauchen lässt und sich nicht lieber in Original-Sachen versucht, die jedenfalls ein besserer Probirstein für das Talent der Verfasser sind, als so leidige Transcriptionen, d. h. Verbrämungen der Melo-

dieen Anderer, die leider mancher unserer Tages-Componisten Scheffelweise und von allen Sorten: schwer, leicht, vierhändig, italienische, deutsche Melodie u. s. w. in die Welt schickt. — Die Arrangements und Variationen unsers Autors lassen sich recht gut spielen, die Anordnung und Stellung der Figuren athmen eine gewisse Ambition, so dass sich Scheidler fern von den sogen. Fabrikarbeitern, wozu Beyer jedenfalls zu zählen, zu halten weiss. Wir wünschen und hoffen dem Componisten bald auf anderm Felde zu begegnen.

Henri Rosellen, Fantaisie p. le Piano sur l'Opéra: les Huguenots de G. Meyerbeer. Op. 107. Leipzig, chez Breitkopf & Härtel.

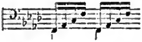
— —, Fantaisie de Concert p. le Piano sur l'Opéra: Marguerite d'Anjou de G. Meyerbeer. Op. 108. Ebenda.

Wenn man behaupten wollte, Rosellen befände sich mit den Leipziger Noten- und Titel-Stechern auf gleicher Stufe der Vollendung, würde man den Letztern sehr zu nahe treten, denn diese Werke gehören zu den best ausgestatteten, die uns jemals vorgekommen. Rosellen dagegen befindet sich noch immer wohl in dieser harmlosen Weise des Klavierspiels. Seine Schreibart arbeitet geradezu auf ein klebriges, verwischtes und ineinander geschmiertes Spiel hin. Seine Umhüllungsfiguren sind z. B.:



oder:

wie vorstehend stets die Art, dass der Spieler in einer Handlage bleibt, die Finger nicht zu heben braucht, die Hand vom Daumen ab (wie schlechte Spieler stets thun) nach dem 5ten Finger zu senken kann u. dgl. m., so dass sie ein faules Spiel begünstigen. — Dann schreibt er immer noch Seiten lang folgende interessante Bassfiguren:

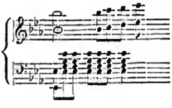


u. s. w. 16 Tacte lang, oder:

oder:

„*sans fin*" bis in die Ewigkeit.

Die zweite Variation in Op. 108. (Rosellen macht nämlich **alle** seine Fantasieen nach diesem Schnitt: Einleitung, 1stes Thema, 2 Variationen, 2tes Thema und Finale) hat er aber hier in Octav-Triolen:



wie er stets thut, zu machen verschmäht, und dafür der fugirten Schreibart gehuldigt. Rosellen eine Fuge! — „Der Casus macht mich lachen!" In Op. 107. sind übrigens ganze Stellen aus andern bekannten Hugenotten-Fantasieen entlehnt. — Und doch überschwemmt Rosellen den Erdboden mit der Sündfluth seiner Machwerke. Bisweilen aber findet er gerechte Anerkennung und Würdigung, wie z. B. in den Berliner Bairischen Bierstuben stets seine unsterbliche Reverie (oder auch „Air italien" oder „Tremolo" von Charles Mayer) dann vom Pianisten Solo vorgetragen wird, wenn der Geiger das Geld sammelt. — Das ist das Loos des Schönen auf der Erde!!

Ferd. Friedrich, Volkslieder für das Pianoforte. Op. 5. Magdeburg, Heinrichshofen.

Hr. Heinrichshofen fährt fort, mit grosser Consequenz die Werke Friedrich's zu veröffentlichen. Schon brachte er den „grossen" und den „kleinen Carneval", die „Don Juan"- und die „Leporello-Etude"; wer würde es sonderbar finden, wenn er noch einen „mittleren Carneval" und eine „Masetto- und Zerlinen-Caprico" publicirte. Was schlummert noch vielleicht Alles in der Zeiten Hintergrund. — Doch zur Gegenwart, zu unsern acht Transscriptionen. Sie sind kurz und leicht, doch nicht immer zweckmässig für ein gutes Klavierspiel geschrieben, wie sich dies von Friedrich ja ohnehin erwarten lässt, — nämlich das Nichtzweckmässig-Schreiben. Jede Nummer kostet 7½ Sgr. Nur die letzte Nummer ist grösser, enthält auch grosse Griffe und kostet daher auch 15 Sgr. — Wir gratuliren Hrn. Heinrichshofen, einen so ausserordentlichen Componisten als Friedrich für seinen Verlag gewonnen, Hrn. Friedrich aber wieder, einen so unermüdlichen und thätigen Verleger für seine Werke gefunden zu haben. Also wir gratuliren Beiden.

21.

Berlin.

Königliche Oper.

Am 1. August wurde unsere Oper mit Lortzing's „Czaar und Zimmermann" eröffnet. Die Besetzung war eine fast ganz neue. Hr. Krause hatte die Rolle des Czaaren übernommen, Hr. Mantius den Peter Ivanow, letzterer mit jenem feinen Humor, der jede neue Rolle dieses Künstlers zu einer neuen Schöpfung macht. Frl. Marx als Marie war vortrefflich bei Stimme und erndtete allgemeinen Beifall. Hr. Ziesche als Bürgermeister war ebenfalls an seinem Platze und so gehörte diese Aufführung gewiss zu den abgerundeten und guten.

Kreutzer's „Nachtlager von Granada" füllte am Sonntag den 5ten die Räume des Opernhauses. Die ansprechende und liebliche Musik ist seit lange im Publikum bekannt und beliebt und gern hört man sie zu öftern Malen, besonders wenn eine so tüchtige Sängerin wie Frl. Marx und ein Sänger wie Hr. Krause im Besitz der Hauptrollen sind. Beiden liegen ihre Partieen vollkommen bequem in der Stimme und so verfehlte nicht, bei dem besonders schönen Vortrag der Romanzen: „Ein Schütz bin ich" und „Wer klagt am Gitterfenster" das Publikum den lautesten Beifall zu spenden. Die Chöre wie das Orchester waren mit vielem Fleiss einstudirt. Hr. Kapellmeister Taubert dirigirte. Nur fehlt unserm Chor das lebendige Auffassen der Scenen; theilnahmlos singt er seinen Part, wie er ihm einstudirt, und nur einige Wenige erheben hin und wieder maschinenmässig die Hand, um zu beweisen, dass sie nicht blos singende Statuen sind. Möge unsere Regie darauf besonders achten, um dem Bilde auf der Bühne Wahrheit und Leben zu geben. Schliesslich wollen wir dem Concertmeister Ries noch unsern Dank spenden für das reizend vorgetragene Violinsolo bei der Arie im 2ten Akt. *d. R.*

Correspondenz.

Breslau, 29. Juli.

Am Freitage den 27. Juni fand in der Aula Leopoldina ein grosses Concert zum Besten der Familieen ausgerückter Landwehrmänner, gegeben vom Vorstande des Vereins und arrangirt von dem Concertmeister Rudersdorff, statt. In diesem Concert, welches ein reiches und interessantes Programm bot, nahm Frau Küchenmeister-Rudersdorff, welche drei Jahre die Zierde der hiesigen Oper war, von einem auserwählten und zahlreich versammelten Zuhörerkreis Abschied. Die verehrte Künstlerin, die so oft hier die Werke der grossen Meister in ihren Vollendungen vorführte, die eben so wahr im Tragischen und Pathetischen, wie im komischen und leichten Genre der Oper sich zeigt, die mit gleich grosser Künstlerschaft den getragenen, wie den colorirten Gesang vorzutragen weiss, die eben so ergreifend als Donna Anna, wie bezaubernd als Regimentstochter, die Alles mit fortreissend als Recha in Halévy's „Jüdin“, wie eben so treffend die coquette und reizende Georgette im „Thal von Andorra“ zu zeichnen versteht, die also eine Vielseitigkeit besitzt, das Ergebniss der wahren und universellen Bildung, wie wohl nur im seltensten Falle auf so hoher Kunststufe aufzufinden ist, — sie nahm Abschied von Breslau, sie sang noch einmal mit der ganzen Glut ihrer reichen Phantasie, mit der ganzen Vollendung der wundersamsten Technik. Der Vortrag der grossen Arie aus dem letzten Act der „Lucia“ gab ein glänzendes Zeugniss von dem zuletzt Gesagten; aber vorzugsweise und mächtig ergriff No. 3 der 2ten Abtheilung: „die Bettlerin“, Romanze aus Meyerbeer's „Prophet“ *(E-moll* und *E-dur)*; ein wundervolles und tiefgefühltes Musikstück, worin der Meister auf's Neue die Kunst der wahren Charakteristik darthat. Fr. Küchenmeister-Rudersdorff sang diese herrliche Dichtung mit solch tiefgefühlter Wahrheit, dass Thränen für die frierende, unglückliche Bettlerin die Augen vieler Zuhörer rötheten. No. 6: „Auf Flügeln des Gesanges“ von Heine und componirt von Fr. Küchenmeister-Rudersdorff, ist ein herrliches, voll tiefer und edler Leidenschaft erglühtes Lied, und zeigt, wie musikalisch durchbildet die Künstlerin ist; die Melodie, welche auf lustigen Wellen sich wiegt, interpretirt glücklich und neu den Text, der die Begleitung charakteristisch in schönen harmonischen Wendungen sich anschliesst. Es wäre sehr zu wünschen, da Fr. Küchenmeister-Rudersdorff mehre dergleichen gelungene Lieder componirt haben soll, dass der Stich sie dem Publikum zuführe. Fr. Küchenmeister-Rudersdorff beschloss das Concert mit zwei Liedern und zwar sehr heterogener Art. Das erste: „*John Anderson my Jo*“, ein Schottisches Lied *(Adagio, G-moll)* von ungefähr 16 Takten nur, aber in sehr ergreifender und eigenthümlicher Weise und worin die Sängerin Gelegenheit fand, ganz die Macht eines vorzüglichen Portamento's auszuüben. Das zweite Lied war eine Barcarole von Donizetti, leicht und coquett und wurde auch ganz in dieser Weise vorgetragen. Nach einer jeden Nummer, welche die verehrte Künstlerin sang, folgte der lauteste und enthusiastischste Beifall; aber nach dem Schlusse der letztgenannten Pieçen trat der Hr. Stadtrath Schaaf, Vorstands-Mitglied des Vereins, auf das Orchester, dankte der scheidenden Künstlerin in schön gedachter und gebundener Rede, indem er an die vorzüglichsten ihrer Rollen erinnerte, nannte er noch besonders die der Regimentstochter mit Anspielung auf den Zweck des heutigen Concerts, und ihr hierbei einen Kranz von frischen duftigen Blumen überreichend, fiel die Kapelle des 1. Kürassier-Regiments mit dem Marsch aus der „Regimentstochter“ ein, begleitet vom lauten Beifall des Publikums. Die Künstlerin schien sehr ergriffen von der überraschenden Feier und war nur im Stande, durch Verbeugungen ihren Dank und ihre Gefühle auszudrücken. Die übrigen Theile des Concerts boten eben so angenehme als künstlerisch werthvolle Abwechslungen dar. Hr. Concertmeister Rudersdorff, der Vater der Fr. Küchenmeister-Rudersdorff, bekundete auf's Neue seine Meisterschaft auf der Violine, die besonders glänzend in dem hier beliebten „Carneval von Venedig“ hervortrat; erndtete reichen Beifall, ebenso der Tenorist Herr Weiss vom Hoftheater zu Strelitz, der mit vielem Ausdruck einige Lieder vortrug. Viel Anerkennung verdient noch die discrete und gebildete Begleitung auf dem Flügel zu den Vorträgen der Fr. Küchenmeister-Rudersdorff, welche von dem Hrn. Studiosus Scheibel ausgeführt wurde. Hr. Wagener trug Kullak's reizende 2te Fantasie über „die Tochter des Regiments“ elegant und präcis vor und begleitete eben in dieser Weise die Violin-Pièçen des K. Concertmeisters Rudersdorff, so wie des Fürstl. Hohenlohe'schen Kammermusikus Könemann, welcher in einem Divertissement für die Oboe eigener Composition die Zuhörer entzückte und den Beweis lieferte, dass die Kapelle des Fürsten von Hohenlohe-Oehringen in Schlawentzig ganz wackere, ausgebildete Mitglieder besitzt, welche man in diesem Theil Schlesiens wahrlich kaum vermuthen sollte. Die Kapelle des 1. Kürassier-Regiments unter der trefflichen Leitung ihres Stabstrompeters Lux, welche die ersten Nummern jeder Abtheilung ausfüllte, bliesen ausgezeichnet, und machte die Introduction zur „Belagerung von Corinth“ einen herrlichen Effect; im Festmarsch (mit der Volkshymne „Heil Dir im Siegerkranz“ im Finale) war das Ensemble der Bläser an einigen Stellen aber auch so kräftig, dass die schönen Fresco-Gestalten, die den Himmel der Aula zieren, da oben sich nicht mehr so recht sicher zu glauben schienen und deutliche Mienen machten, herunter zu kommen, aus Furcht, frommen Andenkens an Josua's Trompeter, auch hier würden die ehrwürdigen Hallen zusammenbrechen müssen. —

Feuilleton.

Maltheser Musikzustände.

Man darf nicht glauben, dass das Theater in Malta mit denen der kleinern italienischen Städte in gleichen Rang zu stellen, in denen die Mitglieder mit sehr geringem Gehalte engagirt werden und selbst diese geringe Gage sehr häufig trotz der Anstrengungen der Commune, ihnen dieselbe zu sichern, nicht einmal bekommen. In Malta dauert die Saison 8 bis 9 Monate; die Künstler erhalten ansehnliche Gagen, die ihnen durch solide Personen garantirt werden, und können bei ihren Benefiz-Vorstellungen mit Bestimmtheit auf eine gute Einnahme rechnen. Ein Banqueroute ist bis jetzt noch bei keinem Theater vorgekommen. Dafür hat man aber auch stets eine gute Gesellschaft und ein tüchtiges Ensemble. Natürlich werden die Malteser dadurch in ihren Anforderungen an das Theater immer geschraubter, und so dürfte vielleicht bald ein Zeitpunkt eintreten, dass sie mit den vorhandenen Mitteln nicht mehr zu befriedigen sind. Die Direction ist schon mehrfach in andere Hände übergegangen, und jede Veränderung führte eine Vermehrung der Kosten herbei, ohne dass sich deshalb die Truppe wesentlich gebessert hätte. Jetzt hat man sogar eine doppelte Gesellschaft engagirt, was auf einer Provinz-Bühne bisher unerhört war. Diejenigen Sänger und Sängerinnen, welche gefallen haben, suchen ihre Engagements wenn irgend möglich zu erneuern, da sie sonst in die Gefahr gerathen, zu schlechteren Provinzbühnen gehen zu müssen. Dadurch haben sich Einzelne hier schon 10 bis 12 Jahre gehalten, und das Malteser Theater erst mit dem gänzlichen Verlust ihrer Stimme verlassen. Der immer noch tüchtige Sänger Delriccio ist gar schon 15 Jahre hier, und die Primadonna Sgra. Enrichetta Servoli, die dem hiesigen Theater bereits 4 Jahre angehört, darf

bei dem grossen Beifall, den sie stets findet, ebenfalls auf noch häufige Erneuerung ihres Contracts rechnen.

Das Publikum kann man in drei Klassen theilen. Die erste bilden die Malteser, die zweite die Engländer und zu der dritten zählen wir die Fremden aller Länder und Nationen, die auf unzähligen Dampf- und Segelschiffen hierher zusammenströmen. Ein eigentliches Interesse für die Kunst waltet bei den ersten beiden Klassen, den perpetuirlichen Einwohnern der Inseln, gar nicht vor. Die grosse Majorität besucht die Oper, ohne die Musik zu lieben oder etwas davon zu verstehen, und ausser dem Theater giebt es durchaus keine Gesellschaften, die die Musik privatim cultiviren, und wenn wirklich in einer Familie Musik getrieben wird, so ist es eine englische. Dennoch aber nehmen die Bewohner Malta's eifrig Partei für diese oder jene Sängerin, und vor gar nicht langer Zeit ist es sogar wegen einer solchen zu blutigen Conflikten zwischen Maltesern und Engländern gekommen. Auch sind die Parteigänger der verschiedenen Primadonna's stets eifrig bemüht, auch durch die Presse die Interessen ihrer Schützlinge zu wahren, und verfolgen sich unter einander durch die niedrigsten Pamphlete und Schmähgedichte.

Was das Repertoir anbetrifft, so ist von Neuigkeiten darin keine Rede. Man giebt seit October nichts als: *Lucia*, *la Sonnambula*, *Il Barbiere di Seviglia* und *I due Foscari*. In der letzteren Oper zeichnete sich ein wirklich vortrefflicher Bariton Namens Crivelli ganz besonders aus. Die drei hier befindlichen Tenore sind nicht erwähnenswerth. Besser steht es mit dem Damenpersonal aus. Die schon erwähnte Servoli hat eine wirklich prächtige Stimme und kann es bei ihrer Jugend noch weit bringen. Nicht minder gut sind die Mittel der Altistin, Sgra. Borghi, doch bedarf sie noch sehr der Ausbildung, besonders hinsichtlich der Coloratur.

Was das Orchester anbetrifft, so lässt sich davon wenig Gutes sagen. Es macht sich namentlich ein Mangel guter Violinisten bemerkbar, und so finden wir denn meistens die Basis der Orchestermusik, das Streich-Quartett, übertönt von den Blase-Instrumenten. Bei kleineren Opern macht sich dieser Uebelstand noch nicht so bemerklich. Bei grösseren jedoch, namentlich bei den Verdi'schen, steigert er sich bis zur Unerträglichkeit. Es giebt nur einen guten Dirigenten auf der ganzen Insel, dies ist Hr. Lehrnn, zugleich der einzige Musikalien- und Instrumentenhändler des ganzen Landes. Gedruckt oder fabricirt wird jedoch gar nichts, sondern Alles aus Frankreich bezogen.

Kirchenmusik wird auf Malta sehr viel gemacht, und zwar nicht blos in den Hauptstädten La Valetta und Citta Vecchia, sondern selbst in dem kleinsten Dorfe, deren jedes eine schöne und glänzend ausgestattete Kirche hat. Alle diese Kirchen haben ihre eigenen Feste, und unterlassen es nie, ihre Schutzheiligen an solchen Tagen mit Musik zu feiern. Aber was für Musik, grosser Gott! Wenn die Heiligen dadurch ergötzt werden, so müssen sie geborene Malteser sein! In St. Jean, der Cathedrale von La Valette, wird eine permanente Kapelle unterhalten, deren Directoren seit langer Zeit der Familie Boggeia angehören. Einer ihrer Vorgänger, Luigi Azzopardi, ist ausser Nicolo Isouard, der von französischen Eltern auf Malta geboren wurde, der einzige Componist, den die Insel hervorgebracht hat und dessen Werke auch im Auslande einigen Ruf erlangten. Zur Zeit der Malteserritter soll die Kapelle ausgezeichnet gewesen sein, jetzt ist sie jedoch nur ein schwaches Abbild ihres früheren Glanzes. Es befinden sich zwei Orgeln in dieser Kirche, die jedoch beide nichts taugen.

Nationalgesänge besitzen die Malteser gar nicht. Der einzige Rest davon sind die verstümmelten Ueberreste einiger maurischen Gesänge, die die Fischer beim Ausrufen ihrer Waare zu singen pflegen. Der entsetzliche Jargon, den die Eingeborenen sprechen, eignet sich aber auch zu nichts weniger als zum Gesange.

Die Mehrzahl der Malteser Musiker hat seine Studien im Conservatorium zu Neapel gemacht, was eben nicht viel sagen will. Gesangskünstler hat die Insel noch nicht hervorgebracht, und ebensowenig würde ein Gesanglehrer hier Geschäfte machen. Dagegen ist die Klaviermanie auch hier bei allen einigermaassen wohlhabenden Einwohnern eingerissen. Erwähnenswerthe Musiker giebt es ausser dem genannten Kapellmeister nur zwei, die Brüder Domenico und Luigi Amore. Ersterer, ein tüchtiger Violinist und früher Orchesteranführer des Theaters, hat jedoch die Musik an den Nagel gehängt; der Andere ist eben so geschickt auf der Flöte wie auf dem Cello. Klavierlehrer giebt es in Masse, doch leistet nur Mad. Camille Amore, Gattin des Erstgenannten, eine Schülerin von Henri Herz, etwas Bedeutendes auf diesem Instrument. Sie war 12 Jahre lang Sängerin und unterrichtet erst seit der Zeit der Abnahme ihrer Stimmmittel.

Es ist wohl eine seltene Erscheinung, dass die Künste in einem eroberten, oder vielmehr geraubten Lande blühen. Werden sie dennoch gepflegt, so sind es gewöhnlich diejenigen des erobernden Theils. Die Engländer haben jedoch den Maltesern ihre Künste nicht gelehrt; sie haben ihnen weiter nichts zugebracht, als jenen Handelsgeist und jene selbstsüchtige, geizige Interessirtheit, die ihrer Nation mit so vielem Rechte vorgeworfen wird. Rechnen wir deshalb den armen Maltesern ihre etwas kindlichen, oder wenn man will, barbarischen Kunstzustände nicht zu hoch an!

H.

Nachrichten.

Berlin. Hr. Kloss hat schon wieder zu einem *wohlthätigen* Zweck ein Concert veranlasst; von dem glänzenden Programm kam wenig zu Stande; selbst der Chor, welcher die Compositionen des Hrn. Kloss singen sollte, fehlte.

— Aus sehr zuverlässiger Quelle können wir die Behauptung aussprechen, dass Jenny Lind, welche augenblicklich im Schlangenbad u. Ems ihre sehr angegriffene Gesundheit stärken will, die Bühne nicht wieder betreten und nur in Concerten oder Oratorieen öffentlich auftreten wird, mithin alle Gerüchte, Herr Lumley hätte die Künstlerin vermocht, gleichzeitig mit Mad. Sontag aufzutreten, alles Grundes entbehren. Bedauernswerth ist es allerdings, der Möglichkeit beraubt zu sein, zwei so grosse Künstlerinnen im Wettkampf und Zusammenwirken auf der Scene sehen und hören zu können.

— Meyerheer weilte nur einige Tage auf seiner Durchreise nach Gastein in unserer Stadt.

Potsdam. Mittwoch den 1. August gab Hr. Garcia-Roberti, der sich „*Premièr Tenor*, *pensionnaire de l'academie Royale de musique de Paris et chantre honoraire de la Chapelle de sa majeste la Reine-mère des Pays-Bas*“ nennt, ein Vocal- und Instrumental-Concert im Concertsaale des Schauspielhauses, welches I. I. M. M. der König und die Königin mit Gefolge durch Ihre Allerhöchste Gegenwart beehrten. Hr. Roberti hat eine gut geschulte Tenorstimme, mit der er in mehreren Arien von Donizetti, Schubert und Adam sich hören liess. Frl. Marx sollte mitwirken, wurde aber durch Unwohlsein verhindert. Das Musikcorps des 1. Garde-Regiments zu Fuss spielte zwei Ouverturen und eine Symphonie mit der in diesem Corps anerkannten Präcision.

Königsberg. Hr. Eichberger hatte eine musikalische Soirée veranstaltet, die sich eines zahlreichen Besuchs erfreute. Hr. Eichberger selbst gefiel im Vortrag einiger Lieder und Arien, ganz besonders aber erhielt einen rauschenden Beifall Hr. St. Léon

für den Vortrag einer Fantasie und Variation über „*Nel cor piu non mi sento*“ für die Violine.

Danzig. Hr. Paul Dentler, ein geborener Danziger, Schüler des Conservatoriums in Leipzig, welcher die Sommer-Ferien jenes Instituts zu einer Reise hierher benutzt hat, beabsichtigt in einem zu veranstaltenden Concerte den musikalischen Bewohnern seiner Vaterstadt die Resultate seiner Studien, hauptsächlich als Pianofortespieler, wie auch als Componist, vorzulegen.

Hamburg. Hr. Mertens vom Hoftheater in Hannover hat sein Gastspiel hier beendet und erwarb den Beifall des Publikums in reichem Maasse. Es kann nur rühmend anerkannt werden, dass dieser Sänger das Feld, wozu ihn seine Mittel befähigen, kennt und über dieses nicht hinausgeht.

— Mortier de Fontaine ist, von London kommend, hier eingetroffen.

— Frl. Nissen begann ihr Gastspiel mit der Lucia. Ungeachtet einer bedeutenden Kehlfertigkeit der Sängerin, der das Publikum Anerkennung zollte, entbehrte der getragene Gesang der Innigkeit des Vortrags und ist die Künstlerin daher auch nicht im Stande, zu erwärmen. Die Stimme spricht leicht an, hat aber die Frische zum Theil eingebüsst. Hr. Reer sang den Edgar und gefiel durch seine klare und deutliche Aussprache, wie durch seine angenehme und wohllautende Stimme.

Frankfurt a. M. Roger trat als Edgardo in „Lucia“ in italienischer Sprache und als Raoul in den „Hugenotten“ in deutscher Sprache auf. Einige Momente zeichnen ihn besonders aus: die Energie und Leidenschaftlichkeit seines Ausdrucks, die Grazie und der noble Anstand seines Spiels, eine volltönende schöne Stimme und die höchste Kunstvollendung derselben. Vom ausserordentlichsten Beifall war sein Auftreten begleitet und werden während seines Gastspiels stets überfüllte Häuser sein. Mad. Anschütz-Capitain war als Lucie sehr brav, nicht minder als Valentine, wo namentlich das Duett im 4ten Act mit Roger (Raoul) zu den seltensten Kunstleistungen zu rechnen und das Publikum zum enthusiastischsten Beifall hinriss.

— Die „Didascalia“ macht die Mittheilung, dass die Musikchöre der aus Holstein heimziehenden Reichstruppen die Melodie des Liedes blasen: „Wenn die Schwalben heimwärts ziehen“.

Leipzig. Aus dem Attelier des Instrumentenmachers Bausch ist wieder ein Meisterstück hervorgegangen. Derselbe hat eine *Viola d'amore* zu einer wundervollen Bratsche umgebaut. Liebhaber werden hierdurch auf dies ausgezeichnete Instrument aufmerksam gemacht.

— Unsere Gewandhaus-Concerte entbehren zum nächsten Winter eines Dirigenten. Man hofft, dass J. Rietz dieselben übernehmen wird, da er durch seinen Abgang vom Theater um so mehr Musse und Zeit daran setzen kann; indessen ist seines Bleibens wahrscheinlich nicht bei uns, da ihm sowohl von Frankfurt a. M. als auch von Berlin Anträge gemacht sein sollen.

Dresden. Hr. Wiedemann aus Leipzig trat hier als Stradella auf und erndtete vielen Beifall, was um so höher anzurechnen ist, als man hier gewohnt war, Tichatschek als Anfang und Ende der Tenore zu bezeichnen.

Wien. Pokorny wird schon in diesen Tagen nach Italien abreisen, um seinen Pacht-Contrakt mit der Scala abzuschliessen. Gelingt es ihm, so können wir im nächsten Frühjahr auf eine gute italienische Oper im Theater an der Wien rechnen.

— Mad. Palm-Spatzer wird zunächst hier auftreten.

München. Frl. Haller betrat die Bühne zum erstenmal in Stelle der Frl. Hetzenecker. Leider reicht ihre Stimme nicht aus, unser Haus zu füllen und wir befürchten, dass Hr. Kapellmeister Lachner uns mit ihrem Engagement keinen Dienst erwiesen; freilich ist die Sängerin nur auf 1 Jahr engagirt.

— „Die Sennerhütte“ von Adam wurde hier gegeben und hatte wenig Erfolg.

— Die Statue Orlando di Lasso's (Modell von Widemann), ein Geschenk des Königs Ludwig's an die Stadt München, ist bald vollendet und wird ihre Stelle auf dem Odeonplatz neben der Statue Gluck's erhalten.

Carlsruhe. Hr. v. Auffenberg, der bisherige Intendant unsers Theaters, hat auf seinen Wunsch die Entlassung erhalten.

Braunschweig. Hr. Rieger vom Stadttheater in Breslau ist hier als Plunkett mit grossem Beifall aufgetreten, auch spielte er in „Ulrich von Hutten“ den Pirkheimer.

Cassel. Mit dem 1. d. M. wurde unsere Bühne wieder eröffnet und zwar mit der „Regimentstochter“.

Basel. Das Musikcorps des preussischen 24. Infanterie-Regiments gab ein grosses Militair-Concert und das zahlreich versammelte Publikum spendete dieser vorzüglichen Militair-Musik reichen Beifall.

Lausanne. Der in der Tonwelt rühmlichst bekannte C. v. Blumenthal, vieljähriger Kapellmeister der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich, ist an einer Unterleibs-Entzündung gestorben.

Paris. Die Hrn. Meyerbeer, Taylor und Sax überreichten in vergangener Woche im Auftrage eines Vereins für Kunst und Wissenschaft unserm talentvollen Hector Berlioz eine goldene Medaille, für welche man eine Subscription zur Zeit der ersten Aufführung des letzten grossen Werkes dieses Meisters: „die Verdammung des Faust“ veranstaltet hatte. Leider verzögerten die längere Abwesenheit Hector Berlioz's und die grossen Ereignisse, welche sich zum Nachtheile der Kunst zugetragen haben, die Ausführung dieses Vorhabens, aber der lang anhaltende Erfolg, dessen sich das Werk seit einigen Monaten am Conservatorium zu erfreuen hatte, veranlasste die Verehrer und Freunde unsers Meisters dazu, um ihm eben dadurch am besten ihre Anerkennung seines grossen Talents kund zu geben. Die Medaille, deren Werth ein sehr beträchtlicher ist, trug auf der einen Seite die Namen der Werke des Componisten, auf der andern die Inschrift: „An Hector Berlioz, von seinen Freunden und Verehrern in Paris, den 15. Juli 1849“.

— Lola Montes hat so eben ihren Lebensroman durch eine Heirath in London mit einem Offizier Namens Strafford-Hald beendet. Die Vermählung fand zuerst in der französisch-katholischen Kapelle in *King-Street*, alsdann in der protestantischen Kirche zu *Hanovre-Square* statt. Hr. Held ist noch ein ganz junger Mann, der kaum seine Mündigkeit erlangt hat, besitzt aber ein sehr beträchtliches Vermögen, ungefähr 14,000 Pfd. St.

London. Im Majesty-Theater hatte Mad. Sontag ein Concert veranstaltet, in welchem sich die ausserordentliche Künstlerin in 4 Gesangstücken in 4 verschiedenen Sprachen hören liess: 1) „Zingara“ von Donizetti (zur Zeit vom Componisten eigends für sie componirt). 2) „Wie nahte mir der Schlummer“ aus dem Freischütz (deutsch). 3) Aus Haydn's Schöpfung: „Nun bececkt sich die Flur“ (englisch). 4) Cavatine: „Robert mein Geliebter“ aus Robert den Teufel von Meyerbeer (in französischer Sprache). Der Enthusiasmus der Zuhörer, welche aus der höchsten Gesellschaft bestanden, konnte ob dieser 4fachen Meisterleistung keine Grenzen finden. Ausserdem wirkte Thalberg in diesem Concerte mit und Balfe dirigirte dasselbe.

Holland. Während fast die ganze Welt durch Unruhen in Bewegung gesetzt ist, erfreut sich Holland des tiefsten Friedens, und so kann es denn nicht fehlen, dass dieses für die Künste stets gastfreundliche Land jetzt vor allen anderen reich an Productivität ist. Es sind im Laufe dieses und des vergangenen Jahres hier bedeutende Compositionen erschienen, von denen wir nachstehend folgende hervorheben: Grosse Messe mit Orgelbegleitung von J. Verhulst und 6 Lieder von demselben; Beides verdient die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt in hohem Grade. Ferner: „Jeanne Gray“, Cantate von Mordach; Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Cello von Van Bree; Auswahl von Chor-

gesängen für Singacademieen von Bertelmann; „Ballade“, „La fête des Gnomes“ und „Caprice sur Don Juan“, drei treffliche Klavier-Compositionen von Ed. de Hartog. Sämmtliche erwähnten Sachen sind in Amsterdam und im Haag in den vortrefflichsten Ausstattungen erschienen. Hr. Dupont, Schüler von Mendelssohn und Componist mehrerer Symphonieen und Ouverturen, beschäftigt sich gegenwärtig mit der Composition einer Oper in 4 Akten, betitelt: „Blanca und Sifoldi“, Text von Hoffmann. Von einigen andern Neuigkeiten werden wir künftig berichten.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Als sehr zweckmässig für den **allerersten Unterricht** im Pianofortespiel sind die im Verlage der Unterzeichneten erschienenen Musikalien zu empfehlen:

Adam, A., 6 petits airs très faciles sur des thèmes du Val d'Andorre. 20 sgr.
Agthe, Fingerübungen f. die rechte u. linke Hand. 20 sgr.
Beethoven, L. v., Variationen über ein Thema aus der Oper: die schöne Müllerin, Mich fliehen alle Freuden. 10 sgr.
Clementi, M., 6 Sonatines progressives. Op. 36. 25 sgr.
Cramer, J. B., Praktische Pianoforteschule. Neueste verbesserte und vermehrte Ausgabe. 1 thlr.
Czerny, C., 4 Sonatines faciles et progressives, composées pour les élèves avancés. Op. 439. No. 1-4. à 15 u. 20 sgr.
Duvernoy, J. B., Fantaisie sur des motifs du Val d'Andorre. Op. 181. 20 sgr.
Görner, C., Variations faciles et instructives sur un thème orig. Op. 5. 7½ sgr.
Horwitz, L., Variations amusantes sur un Mélodie favoris Autrichienne. Op. 36. 10 sgr.
Hünten, F., 4 Rondinos. Op. 21. 10 sgr. u. in 2 Cah. à 7½ sgr.
— —, 4 Rondeaux fac. sur des thèmes fav. Op. 30. 20 sgr. u. No. 1-4. à 7½ sgr.
Jugendfreund, musikalischer. Eine Auswahl leichter Choräle, Rondos, Opernthemas, Lieder, Tänze etc. für den allerersten Anfang eingerichtet sowohl f. das Pfte. zu 2 Händen Cah. 1. 2. à 1 thlr. od. No. 1-12. à 7½ sgr, wie auch zu 4 Händ. Cah. 1. 2. à 1 thlr. 20 sgr. oder No. 1-12. à 10 sgr.
Keepsake musical, Collection de morceaux faciles offerte aux Dilettanti par Brunner, Czerny, Kullak, Lecarpentier, Löschhorn, Schumann, Taubert, Voss, Willmers. 1 thlr. 25 sgr. und einzeln à 7½, 10, 12½ u. 15 sgr.
Kuhlau, F., Sonatine facile in C. 10 sgr.
Kummer, G., 3 pet. Rondeaux fac. et brill. Op. 84. 15 sgr.
Lecarpentier, A., 2 Bagatelles sur l'Opéra: le Val d'Andorre. 106. u. 107. Bag. à 15 sgr.
Lemcke, H., Variations fac. et brill. sur un motif fav. de l'Opéra: l'Elisire d'amore de Donizetti. Op. 22. 10 sgr.
Mozart, W. A., Sonate facile in C. 12½ sgr.
Voss, C, Rondeau brill. et fac. Op. 5. 10 sgr.
— —, 2 Rondeaux brill., doigtées av. exactitude. Op. 31. 15 sgr.
— —, Petit Nécessaire musical. 6 Amusements élégants. Op. 60. No. 1-6. à 12½ u. 15 sgr.

Ed. Bote & G. Bock,
(Gustav Bock)
Königl. Hof-Musikhändler in Berlin, Breslau und Stettin.

Novaliste No. 8.
von **B. Schott's Söhnen** in Mainz.

Beyer, F., Polka-Redowa (farb. Vignette). 12½ sgr.
— —, Ragoczy-Marsch (Schlachtgesang der Magyaren). 10 sgr.
— —, id. vierhändig. 12½ sgr.
Flotow, v., Ouverture zu der Oper: Das Wunderwasser. 17½ sgr.
Miller, C., 2 Mazurkas f. Pfte. Op. 4. 10 sgr,
Rummel, J., Fant. brill. et non dif. sur Fausta. Op. 28. 17½ sgr.
— —, Mélodie originale. Op. 29. 12½ sgr.
Goria, A., Olga. Mazurka à 4 mains. Op. 5. 12½ sgr.
De Bériot u. Wolff, Duo brill. p. Piano et Violon sur le Val d'Andorre. 54me livre de Duos. 1 thlr. 5 sgr.
Ecker, C., 6 Wanderlieder von Dingelstedt f. 1 Singstimme mit Pfte. Op. 1. 1 thlr.
— —, id. Einzeln: No. 1. An die Quelle. 10 sgr. No. 2. Letzter Gruss. No. 3. Liebes-Sehnen. No. 4. Dichterwünsche. No. 5. Gruss in die Ferne. No. 6. Wanderlust. à 7½ sgr.
Meyer, A., Der Geliebten, von Dr. Stenz, f. 1 Singstimme mit Pfte. Op. 9. 7½ sgr.
Lyre française, Romances av. acc. de Piano:
No. 344. Arnaud, Le retour des Chansons. 5 sgr.
» 345. Beltjens, Amis chantons, Cantilene p. Basse. 7½ sgr.
» 346. — —, Ma nacelle, Barcarolle. 7½ sgr.
» 347. — —, La Tourterelle, Chansonnette. 5 sgr.
» 349. Arnaud, L'amoureux de Berthe. 5 sgr.
» 350. — —, Jérôme, l'ouvrier. 5 sgr.
» 353. — —, Quand on aime. 5 sgr.
» 354. — —, Fioritta, petite Fleure. 5 sgr.
Tulou, 13me gr. Solo p. Flûte. Op. 96. av. acc. de Piano 1 thlr. av. acc. d'Orchestre 1 thlr. 20 sgr.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheinen in Kürze folgende neue Klavier-Compositionen von

V. Kuhe:

Opus 19. Grand Polka di Bravura.
» 20. Romance (Des-dur).
» 21. L'Offerte. Valse gracieuse.
» 22. Drei Lieder ohne Worte.
» 23. Ungarische Weisen.

Wien, im August 1849.

Pietro Mechetti qm Carlo.
K. K. Hof-Kunst- und Musikalienhandlung.

Bei ***F. W. Fissmer & Comp.*** in Pr. Minden ist so eben erschienen:

Bisping, M., Sechs Variationen, leicht und brillant, über einen schottischen Walzer, vierhändig f. Pfte. Op. 2. Preis 10 Ngr.
— —, Louisen-Walzer für's Pianoforte. Op. 3. Preis 5 Ngr.

Sämmtlich zu beziehen durch **Bote & Bock** in Berlin, Breslau u. Stettin.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8. Stettin, Schulzenstr. No. 340.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 33. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 15. August 1849.

Zu beziehen durch:
WIEN. Pietro Mechetti qm Carlo.
PARIS. Brandus et Comp., 87. Rue Richelieu.
LONDON. Cramer, Beale et Comp., 201. Regent Street.
St. PETERSBURG. A. Büttner.
STOCKHOLM. Hirsch.

NEW-YORK. Scharfenberg et Louis.
MADRID. Union artistico-musicae.
ROM. Merle.
AMSTERDAM. Theune et Comp.
MAYLAND. J. Ricordi.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerst. 8, Stettin, Schulzenst. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Recensionen (Die Hermannsschlacht, Harmonologie). — Berlin (Königliche Oper). — Correspondenz (Wiener Briefe). — Nachrichten. — Oeffentliches Urtheil. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Recensionen.

DIE HERMANNSSCHLACHT.

Ein Päan in 2 Abtheilungen, Gedicht von *G. Logau*, componirt von **C. A. Mangold**, dem Vorkämpfer deutscher Einheit und Freiheit, *H. von Gagern* gewidmet.

Op. 30. Klavier-Auszug vom Componisten. Mainz, bei Schott's Söhnen.

Dies möchte die erste umfangreiche und bis zu einem gewissen Grade hin auch innerlich bedeutendste Composition sein, welche auf den Flügeln einer neuen politischen Morgenröthe dahergezogen kommt, die in den Zeitverhältnissen ihren nächsten Anknüpfungspunkt fand, in ihnen empfangen und geboren ward und über die nun vielleicht eine spätere Zeit, die Kunstgeschichte, zu Gericht sitzen wird, um ihr entweder einen vorübergehenden oder einen dauernden Platz anzuweisen. Sie weicht schon in sofern von den politischen Productionen der Zeit ab, als sie dieselbe nicht unmittelbar erfasst, sondern ihren Stoff aus der Geschichte entlehnt und diese zu einem Spiegel des Zeitgeistes macht. So schrieb Schiller seine grossartigen politischen Dramen, so dichtete Klopstock seine Freiheitsoden und sein Drama unter demselben Titel, wenn es ihm auch später leid that, durch die französische Revolution zur Begeisterung angefacht worden zu sein; so hüllte endlich Goethe in „Hermann und Dorothea", in „Egmont" und in die „natürliche Tochter" das ganze Resultat seiner politischen Lebensanschauungen. „Was unsterblich im Gesang soll leben, muss im Leben untergehn." Wer ein Dichter sein will, darf nicht das schlammartige Material politischer Gährung, die „wilde Werdelust" der Gegenwart zu dem Schauplatze seiner Bildungen sich erwählen; er muss einen geschichtlich geläuterten Stoff suchen, weil er mit diesem nicht blos politisch, sondern auch dichterisch zugleich handtiren kann.

Der vorliegende Stoff ist, wie schon erwähnt, von Klopstock ebenfalls dramatisirt worden und das Gedicht, welches hier von Mangold in Musik gesetzt, vor uns liegt, mag durch die Arbeit des grossen für Freiheit und Religion erglühten deutschen Barden zunächst veranlasst worden sein, wenngleich es nur als Melodram erscheint, von viel geringerem Umfang ist, eine kleinere Personenzahl auftreten lässt und, obwohl für die Darstellung auf der Bühne eigentlich nicht bestimmt, doch entschieden dramatischer, kräftiger, wenn man will, moderner ist, als Klopstock's Arbeit. Der Dichter besitzt Talent, führt eine schöne, edle Sprache und verknüpft den historischen Gegenstand zu einem ansprechenden Bilde. Ueber die dramatische Stellung, welche das Gedicht einnehmen soll, erklärt er sich in einer Anmerkung folgendermaassen: „Päan, ursprünglich: ein von Vielen zugleich gesungenes Lob- und Schlachtlied, soll hier eine neue Form dramatisch-musikalischer Dichtung bezeichnen, etwa mit demselben Rechte, wie dem Worte Oratorium eine weitere Bedeutung als die ursprüngliche beigelegt wurde. Frei von allen Fesseln, welche in der Oper die Darstellbarkeit, welche im Oratorium der strenge, dramatisches Leben wenig begünstigende Styl der kirchlichen Musik auferlegt, steht der Päan auf einem neuen Boden, indem er das dramatische Leben der einen mit dem Ernste und der Würde des Andern zu verbinden und die Hülfsmittel der Scene, zu Gunsten der Steigerung der Illusion,

durch das Melodram zu ersetzen strebt.“ Wir können es dem Dichter überlassen, seinem Werke den Namen eines Päan's zu geben. Er wird selbst wissen, wie wenig und wie viel die Päanen des Alterthums in den verschiedenen Formen und Bedeutungen, wie sie zum Theil nur fragmentarisch auf uns gekommen sind, mit dieser Hermannsschlacht übereinstimmen. Dem Inhalte nach hat der Name jedenfalls auch an dieser Stelle seine Berechtigung. Darauf kommt es auch nicht an. Das Gedicht hat poetischen Werth und ist besonders zur musikalischen Bearbeitung geeignet. Etwas anders ist die Darstellbarkeit. Soll dieselbe mit Hülfe der Bühne bewerkstelligt werden, worauf die Mittel der Scenirung hindeuten (denn das Gedicht erfordert eine Abenddämmerung, herannahenden Sturm, einen heiligen Hain, Morgendämmerung, den teutoburger Wald u. a.), so beanspruchen wir auch eine Veränderung der Gruppen und Situationen auf der Bühne, und für den Rhapsoden, welcher das Melodram zu sprechen hat, bleibt kein Platz übrig. Bleiben die singenden Gruppen, ohne Costüm wie in einem Concerte im Vordergrunde der Bühne ein für alle Mal sitzen, so dürfte die Veränderung der Scene eher die Illusion stören als heben. Man müsste wenigstens eigenthümliche Einrichtungen treffen, um das Melodram, dem der Dichter zum Theil die anziehendsten Effecte zugedacht hat, bei der Darstellung in kein störendes Verhältniss zu den betheiligten Sängern zu bringen. Wo nicht, so hat die Composition ihre Stelle im Concertsaale und nicht auf der Bühne, oder hier ohne Scenenwechsel. Das Werk träte dann in die Reihe der weltlichen Oratorien oder Cantaten. An solchen weltlichen Cantaten für den Concertsaal fehlt es überhaupt; es ist dies eine Mittelform der Composition, welche nach den verschiedensten Seiten hin sich noch ausbeuten lässt und dem Virtuosenthum, den untereinander geworfenen Brosamen der Concertsäle recht gut die Spitze bieten könnte. Andererseits, wenn ich das vorliegende Werk ansehe, wünschte ich wohl, es hätten sich Dichter und Componist vereinigt, statt eines Päan's eine Oper zu schaffen. Beide wären dazu befähigt gewesen. Inzwischen aber ist zu wünschen, dass dennoch die Bühnen-Directionen, die mit guten Kräften ausgestattet sind, auf diese Erscheinung Rücksicht nehmen und sie nicht ohne sorgfältige und verdiente Prüfung an sich vorübergehen lassen. Dieses günstige Urtheil wollen wir nun im Einzelnen noch auszuführen versuchen.

Die Composition beginnt mit einer Einleitung, welche in zwei kurzen Sätzen die Abenddämmerung und den herannahenden Sturm veranschaulichen soll. Die in dem Klavier-Auszuge angedeutete Instrumentation ist charakteristisch, das melodische Element bezeichnend. Dann beginnt das Melodram, durch das wir mitten in die erste Situation hineingeführt werden. Wir sehen den greisen Siegmar, unbekümmert um den Kampf der Lüfte auf einem Hügel sitzen, um den entschwundenen Ruhm vergangener Tage trauern. Die Musik, welche den Sprechenden begleitet, ist treffend und hebt den poetischen Charakter der Situation. In dem Sturmgewoge singt darauf Siegmar ein Lied, gewissermaassen als Abschluss der Situation, indem sich aus der Trauer der Wunsch und die Hoffnung emporrichtet, dass der Morgen der Freiheit über das unglückliche Vaterland hereinbrechen möge. Die Musik bezeichnet sehr richtig die Stimmung des alten Fürsten und wird durch schildernde Begleitung noch gehoben. In den ersten Tacten erscheint sie uns jedoch etwas zu starr. Nachdem das Lied verhallt, der Sturm verrauscht ist, erblicken wir das Zelt des Varus, voller Jubelklänge, eine Scene, die ebenfalls durch die Musik sehr passend versinnbildlicht wird (*Moderato pp.* Pag. 5). Daran schliesst sich ein Bacchuschor, den wir für eine treffliche, den sinnlichen Jubel fein charakterisirende Composition halten. In dieser Nummer erkennen wir schon sicher die musikalische Grundlage und Anschauung des Componisten. Wir wissen, was er will, auf welche Effecte es ihm ankommt, wie er über die musikalischen Elemente zu herrschen, welchen Weg er einzuschlagen gedenkt, um vor den Ohren seiner Zuhörer Wirkungen zu erzielen. Der Gesang ist energisch, die Begleitung figurirt lieblich dazwischen und so wirkt das Ganze, wie es eben wirken soll; es ist ein Bachuschor mit allen Ingredienzien. Das anakreontische Lied eines Römers, der sich von dem Gelage erhebt, wendet die Stimmung des Chors nach der erotischen Seite hin, er fällt, wie in Auerbach's Keller die Studenten, in die menschliche Empfindung ein, erhebt sich dann aber wieder zu seiner ursprünglichen Würde, die dithyrambische Kraft bricht noch einmal durch und schliesst die wirkungsvolle Scene in der Wiederholung des Bachuschores ab. Nun kommt in einem Recitativ die Nachricht, dass die Deutschen sich erheben haben. Es folgt ein Chor römischer Krieger von Kraft und Feuer. Zu ihm gesellt sich dann, ganz leise auftretend ein Chor der Deutschen, die unter sich singen und sowohl durch Färbung wie durch Melodie einen interessanten Gegensatz bilden, der sich jedoch später im Zusammenklange etwas verwischt und nur bei einer sehr geschickten Ausführung heraustreten würde. Das Melodram No. 6 ist ganz vortrefflich, sinnreich und von schöner Wirkung. Nach einem Zwiegespräch zwischen Hermann, der durch jenes Melodram in die Scene eingeführt wird, und dem Römerfeldherrn Varus, schildert Hermann (Tenor) in einer Arie (*Andante* und *Allegro*) seine Gefühle und Empfindungen in Bezug auf Thusnelda und sein Vaterland; das aus der Ferne klingende Lied Siegmar's reisst ihn aus seinen Liebesträumen und weiht ihn dem Vaterlande, eine innig und tief empfundene Melodie im ersten Theile, zu der der kräftige und kriegerische Ausdruck des zweiten vortrefflich wirkt. Eben so vollendet ist später das Duett zwischen Siegmar und Hermann. Charakter und Leben, wahrhaft musikalische Begeisterung für Freiheit herrscht über der ganzen Scene. Auch macht das Duett hinsichtlich der Ausarbeitung Anspruch auf Werth. Der Componist hat Händel und Gluck studirt, er hält sich in jeder Beziehung fern von der naturalistischen Behandlung der Stimmen, welche sich heut zu Tage die Mühe an einem zweistimmigen Satze nur zu leicht verdriessen lässt. Es folgt dann wieder ein meisterhaftes Melodram, welchen Theil des Werkes der Dichter überall mit tief lyrischer Empfindung ausgestattet hat. Des Baches Welle, die murmelnd zwischen Rasen rieselt, die stille Hütte der Priesterin der Hertha und die mystische Macht der Natur in dem geweihten Hain, Alles dies spiegelt sich in der Musik ab. Dann die Scene zwischen der Priesterin und den deutschen Kriegern, der sich daran schliessende Frauen-Chor, letzterer namentlich, sind ächt deutsche Musikstücke. Wir könnten so Manches aus diesen Scenen unsern Lesern durch Notenbeispiele veranschaulichen, wären dann aber genöthigt, mehr als Bruchstücke zu geben und würden am Ende das doch nicht bezeichnen, was das Auge durch eine Uebersicht des Ganzen gewinnt. Es muss hier genügen, den Standpunkt des Werkes im Allgemeinen zu bezeichnen und die Einzelnheiten mit Worten nur in so weit hervorzuheben, als sie diesen Standpunkt zur Anschauung bringen. Wenn wir vorhin erwähnten, dass das Werk auf deutschem Grund und Boden stehe, so bemerken wir noch im Weitern, dass der Componist jeden Effect verschmäht, welchen ihm etwa die romantische Schule der Neuzeit hätte an die Hand geben können. Er wollte den germanischen Geist des Volkes in seiner Ursprünglichkeit erfassen. Das konnte er nicht, indem er wie Bellini etwa die Norma mit modernem Tand und Flitter behaftete, sondern er musste sich auf dem Standpunkte der Kunst halten, welcher deutsches Gemüth, deutsche Empfindung und Anschauung am richtigsten und wahrsten charakterisirt. Dieser Standpunkt ist in den klassischen Vorbildern deutscher Kunst aufgezeichnet. Wie weit sich der Componist ihm

nähert, wollen wir nicht mathematisch berechnen; aber der Boden, auf dem sein Werk wurzelt, ist der richtige.

Erwähnen wir darnach noch einiger Einzelheiten. Das Terzett mit Chor am Schluss des ersten Theils: „Vaterland, dir weihen sich hier deine Söhne", ist eine Composition voll Würde und Kraft. Der Todesmuth in dem Hinblick auf das zu erringende Ziel erhält hier einen wahrhaft innerlichen Ausdruck. Es ist keine Raserei, die sich im Aufwand der äusseren Orchestermittel ergeht, sondern eine Einfachheit der Melodie, gepaart mit kernhaftem harmonischen Unterbau, zu dem sich die dadurch bedingten Effecte gesellen.

Die zweite Abtheilung bringt vornehmlich drei Grundempfindungen zur musikalischen Gestaltung: Thusnelda's und ihrer Frauen Klage nebst den Gefühlen der Liebe zu Hermann und dem Schmerze über die undeutsche Gesinnung des eigenen Vaters; dann eine ausgeführte Scenerie des Kampfes im Teutoburger Walde und endlich den allgemeinen Freiheitschor der Deutschen. Als passende Uebergangsstufe zwischen den beiden letztgenannten Situationen wäre die Klage über den im Kampfe gefallenen Siegmar anzusehen. Von ungemein zarter, dabei aber keineswegs weichlicher Färbung ist der Frauenchor, welchem sich das Gebet der Thusnelda anschliesst, letzteres eine innige, aus tiefster Seele hervorquellende Musik. Die Glanznummer, wenn man will, ist das Duett zwischen Hermann und Thusnelda vor dem Beginn der Schlacht. Diese aber enthält wiederum eine Reihe von so glücklich erfundenen und ausgeführten Momenten, dass man ihnen mit Vergnügen folgt. Der Enthusiasmus für die Grundidee des ganzen Drama's erreicht hier seinen Gipfelpunkt und die sanften Trauertöne beim Tode des greisen Siegmar, durch welche die Schlacht, das wilde Kriegsgetümmel und der Jubel über den errungenen Sieg gewissermaassen vermittelt werden, lassen die Steigerung nicht ermüdend wirken und treiben die Spannung nicht gerade bis zur Aufgeregtheit, so dass zuletzt in dem Schlusschor ein musikalischer sowohl wie ein dramatischer Effect dem Componisten und Dichter den entschiedensten Erfolg sichern. Da singt nämlich der Männerchor:

Wenn in späten Tagen jemals
Fremde Macht dich bedroht,
Sollen alle deutschen Gaue
Aufersteh'n, einmüth'gen Geistes,
Schützen dich mit Gut und Blut!

und der allgemeine Chor der Deutschen erwidert zu diesen Worten:

Freiheit, Freiheit, theures Kleinod,
Schwer erkämpft in blut'ger Schlacht,
Dich soll Keiner uns entreissen!
Deinen Werth wir freudig erkennen,
Schützen dich mit Gut und Blut.
Blühe denn liebliches Vaterland,
Fröhlich auf in der Zeiten Schoosse!
Reife entgegen dem glücklichsten Loose!
Allvater schirmt dich mit sorgsamer Hand!
O möchtest du stets deine Söhne
Begeistern zu feuriger That,
Mit Muth ihre Herzen beseelen,
Dass freudig und kühn sie erwählen:
Der Freiheit ruhmvollen Pfad!

Es drängt sich, wie schon erwähnt, der anspannende Ausdruck in der Musik gegen den Schluss hin, und dennoch weiss der Componist auch hier eine naturgemässe, dichterische Steigerung in seine Tongestaltungen zu legen.

Die Hermannsschlacht von Mangold gehört zu den bedeutendsten Erscheinungen der Gegenwart. Wir wollen nicht das Maass des Talents, welches in dem Werke sich kundgiebt, vergleichungsweise bezeichnen, indem wir weder eine Parallele mit den grossen Meistern der Vergangenheit, noch mit den kleinen und grossen (!) der Gegenwart ziehen. Aber die Anerkennung sind wir dem Componisten schuldig, dass er von wahrer Begeisternng für seinen Gegenstand ergriffen, nicht etwa ein geschicktes Musikstück gemacht hat; es hat sich, eben nach Maassgabe des Talents, von selber gemacht; es ist ein Erguss aus einem musikalischen Gemüthe; das erste musikalische Werk, zu welchem der noch im Werden begriffene Geist einer neuen Zeit die Anregung gegeben haben mag. *Otto Lange.*

Harmonologie.

Ludwig Rotter (Kapellmeister etc.), Vollständige, theoretisch-praktische Generalbass- und Harmonie-Lehre. Wien, bei Diabelli.

Bei der bereits vorhandenen beträchtlichen Menge vortrefflicher musikalischer Lehrbücher kann man sich — den noch erscheinenden neuen Bearbeitungen des schon so oft behandelten Thema's gegenüber — hinsichtlich ihrer angeblichen Nothwendigkeit und Berechtigung etwelchen Misstrauens, ja selbst starker Zweifel kaum erwehren; so wie auch — aus demselben Grunde — die Kritik nicht umhin kann, solche — ganz natürlich hohe Erwartungen erregende — Erscheinungen einer besonders genauen und strengen Prüfung zu unterwerfen und ihnen nur in dem Fall Anspruch auf Bedeutung und Anerkennung zuzugestehen, dass sich darin wirklich Neues, wichtige, der Beachtung bis dahin noch entgangene und der gesammten Musikwissenschaft wesentliche Erweiterungen und Bereicherungen versprechende Punkte ausgesprochen finden, oder dass diese theoretischen Arbeiten wenigstens durch neue und bedeutende Auffassung und Behandlung des wiederholt erörterten Gegenstandes sich auszeichnen. Weder das Eine noch das Andere ist in dem vorliegenden Werke der Fall, welches durchgehends nur lauter Bekanntes, schon von frühern Theoretikern Aufgestelltes bringt, nirgends einen selbstständigen, eigenthümlichen Gesichtspunkt kundgiebt, vielmehr überall sich an bereits Vorhandenes anlehnt, und dem aus diesem Grunde wohl schwerlich ein höheres, als das untergeordnete Verdienst einer ziemlich gewandten Composition zugestanden werden kann.

Verbliebe es nun bei diesen negativen Schwächen, so könnte und müsste man den Verfasser ruhig seines Weges ziehen lassen, da es Keinem zusteht, von Einem, der nur ein Pfund empfangen hat, einen Centner zu verlangen; es treten jedoch auch noch positive Uebelstände genug hervor, die der Kritik entschiedenen Tadel zur Pflicht machen. Letzterer trifft zunächst die so planlose, als willkührliche Eintheilung und Reihenfolge, die lose und bunte, das Unterste zu oberst kehrende Zusammen- und Durcheinanderwürflung des Lehrmaterials, die — anstatt zu fördern und aufzuklären — nur in ein Meer von Missverständniss und Verwirrung zu stürzen geeignet ist.

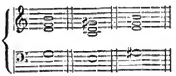
Es ist dies das Ergebniss der einzigen, vom Verfasser versuchten, aber leider als sehr unzweckmässig sich erweisenden Neuerung: von der — in andern Generalbassschulen bereits getroffenen und als vortheilhaft bewährten — Einrichtung der Sonderung der Harmonielehre in einen theoretischen und einen praktischen Theil abzustehen und statt dessen ohne Wahl und Plan, ganz nach Willkühr bald ein in die Theorie einschlagendes, bald wieder ein erst in der Praxis vorkommendes Thema zu behandeln, wie dies in der „Harmonologie" mehrfach der Fall ist, z. B. wo der Verfasser, nachdem er eben erst den Begriff: „Generalbass" festgestellt und über die Intervalle abgehandelt, gleich darauf (im 3. Abschnitt) zu den drei verschiedenen „Bewegungen" (*rectus*, *obliquus*, *contrarius*) und zu den verbotenen Fortschreitungen überspringt, da beide doch offenbar erst später — im praktischen Theil — zur Besprechung kommen durften. Wer aus Erfahrung das Unheil kennt, das ein solches unaufhörlich Hin- und

Herüberspringen aus dem einen in das andere Gebiet, diese unmethodische Vermengung der verschiedenartigsten Gegenstände und die, bei einem derartigen Verfahren unvermeidlichen ewigen Anticipationen bei dem, dadurch oft in völlige Rathlosigkeit versetzten Schüler anzurichten im Stande sind, wird nur vor dem hier eingeschlagenen Wege warnen können.

Ausserdem ist es noch die ganze oberflächliche Behandlung und Darstellung — z. B. der Entstehung oder Construction der Accorde etc. — die Unbestimmtheit und Unvollständigkeit mancher Definitionen, wobei nicht selten Ungenauigkeiten, ja selbst offenbare Unrichtigkeiten mit unterlaufen, — endlich die mangelhafte Begründung mancher Regeln, ihrer Ausnahmen und sonstiger Behauptungen, welche nichts weniger als zu Gunsten des Werks spricht. Um aus dem reichen Vorrath für die letztern Ausstellungen sich darbietender Belege nur einige schlagende anzuführen, so wird in dem, von den Intervallen handelnden Abschnitt nur gesagt: „es könne eine Intervalle klein, gross, vermindert, übermässig erscheinen"; aber die nähere Auskunft, in welchem Fall ein Intervall klein, gross u. s. w. erscheine, bleibt der Verfasser schuldig. Wie ungenügend, weil ungenau — ist ferner die im 6ten Abschnitt gelegentlich der Lehre von den Accorden über „Stammaccorde" gegebene Definition! — Zwar ist durch Beifügung einer Veranschaulichung in Noten einem gänzlichen, hier so leicht möglichen Missverstehen vorgebeugt; jedoch erscheint dadurch die grosse Undeutlichkeit und Unbestimmtheit des Textes selbst noch immer nicht beseitigt, vielmehr in dem Umstand, dass in der betreffenden Definition nicht näher angegeben ist, um **welche** Terz, Quinte, Sept- und um **welchen** Grundton es sich bei der Construction der fraglichen, wesentlich von einander unterschiedenen Accorde allemal handelt; und dass in den erläuternden Notenbeispielen zwei verschiedene „Grundtöne": *C* und *G*, vorkommen, während im Text nur immer einfach vom „Grundton" die Rede ist — noch Anlass genug zu irrthümlichen Auffassungen enthalten zu sein, welche doch gänzlich und leicht hätten vermieden werden können, wenn der vom Verf. mit „*B*" bezeichnete Stammaccord einfach als der aus dem falschen Dreiklange der Tonart entstandene, durch Hinzufügung der untern grossen Terz vierstimmig gemachte und somit aus einem Grundton, dessen (grosser) Terz, (reiner) Quinte und (kleiner) Septime bestehender Septimen- (Dominanten-) Accord bezeichnet worden wäre.

Gleichen Anlass zu falschem Verständniss bietet der folgende, höchst willkührliche und ungenaue Ausspruch (§. 82) dar: „Nicht auf allen Stufen der Tonleiter ist der Septaccord gleich dissonirend. Am gelindesten dissonirt er auf der 5ten Stufe in der *Dur-* und *Moll-*Tonart *(a)* und auf der 7ten Stufe in der letztern" —

a. *a.* *b.*



indem hier zwei verschiedene Septimenaccorde, nämlich: der nach *C-dur* gehörende und auf der Dominante der Tonart seinen Sitz habende Dominanten- (Septimen-) Accord und der nach *A-moll* gehörende und auf der grossen Septime der Tonart seinen Sitz habende verminderte Septimenaccord als in Entstehung und Beschaffenheit völlig gleichartige Accorde hingestellt werden.

Aus den gegebenen Andeutungen ergiebt sich unwiderleglich, dass diese sogenannte „Harmonologie" die ältern theoretischen Werke nicht allein nicht übertrifft, sondern selbst noch — in mannigfacher Beziehung — hinter diesen zurück bleibt. Ob sich daraus gerade ein Anspruch auf besondere Anerkennung von Seiten der Kritik herleiten lässt, lassen wir dahingestellt; — jedenfalls verräth das Wagniss, dieses, so reich und mit den Werken eines Albrechtsberger, Gottfr. Weber, Schneider, Reicha, Marx, Dehn u. A. gesegnete Gebiet noch bereichern zu wollen, ein bedeutendes Selbstbewusstsein, dem nur für die Folge eine entsprechendere äussere Bethätigung zu wünschen ist. *C. Kossmaly.*

Berlin.

Königliche Oper.

Am 10. d. M. „der Freischütz" mit Frl. Kellberg als Agathe. Obgleich bereits seit längerer Zeit engagirt, war ihr letztes Auftreten in „Norma" vor 8 Monaten, daher ihr heutiges fast als erstes Debut zu bezeichnen. Kann bei so bewandten Umständen von einer Kritik die Rede sein, wo die junge Künstlerin von einer so entsetzlichen Befangenheit befallen, welche durch das eben Genesen von einer Krankheit noch vermehrt, nicht Herrin ihrer Mittel ist? Sollen wir indessen berichten, was sie unter diesen Umständen leistete, so ziehen wir daraus das Resultat, dass bei fortgesetztem und häufigem Auftreten das Material vorhanden ist, um grösseren Anforderungen zu genügen. Die Stimme ist eine schöne Mezzo-Sopranstimme, in der mittlern Lage besonders wohltönend, von vortrefflicher Aussprache und einer guten Schule, nebst einem bei Sängerinnen seltenen Erscheinung, äusserst wohlklingenden Dialog. Von Herzen wollen wir der fleissigen und strebsamen Künstlerin wünschen, dass sie stets Colleginnen zur Seite hat, wie Frl. Marx, die mit liebenswürdiger Bereitwilligkeit ihr den dornenvollen Pfad auf dem Wege der künstlerischen Entwickelung ebnen. Frl. Marx war als Aenchen ganz vortrefflich. Ohne Uebertreibung gab sie dieser Rolle das richtige Colorit und unterstützte sichtlich mit liebenswürdigem Entgegenkommen die befangene Kunstschwester, was der braven Künstlerin zur vollsten Ehre gereicht. Häufiger und gerechter Beifall begleitete diese Rolle, die wir zu ihren besten Leistungen zählen. Hr. Pfister sang den Max und Hr. Zschiesche den Caspar; ersterer, besonders gut bei Stimme, sang die erste Arie unter grossem Beifall. Das Orchester unter Taubert's Leitung war von der Ouverture bis zum Schluss vortrefflich, ganz besonders müssen wir die Discretion und zarte Begleitung zum Gesang hervorheben.

Die Königl. Oper, welche noch mitten in ihrer passiven Sommerthätigkeit begriffen ist, führte uns am 12ten in der kleinen, als Lückenbüsserin verwendeten Oper: „der Gott und die Bajadere" Frl. Zschiesche als Ninka vor. Wie der Gesang der beginnenden Bühnenkünstlerin zu beurtheilen ist, wissen unsere Leser aus verschiedenen Berichten. Wir haben hier also nur nachzutragen, dass die Mittel der Sängerin in erfreulicher Weise zur Geltung kamen; die Coloratur war im Ganzen fliessend, in einzelnen Stellen sogar leicht und abgerundet, was vom Publikum entsprechend anerkannt wurde. Das Spiel hätte glühender sein können, zumal sonst die unbedeutende Rolle fast gar kein Interesse erweckt. Wir wollen indess die ganze Aufgabe, welche die junge Künstlerin hier zu lösen hatte, als etwas Zufälliges betrachten, da es darauf ankam, überhaupt nur eine Stelle auszufüllen. In fertigen, abgeschlossenen Gesangsrollen wird Frl. Zschiesche mehr Gelegenheit finden, ihre Fortschritte im Gesang wie in der Darstellung zu bethätigen. *d. R.*

Correspondenz.

Wiener Briefe.

XIV.

Im Hof-Operntheater ging am 23. Mai, neu einstudirt und in Scene gesetzt, Mozart's „Titus" über die Bretter.

Es verdient immer volle Anerkennung, wenn eine grössere Bühne ein klassisches Werk aus dem Staube des Theaterarchivs hervorzieht und ihre besten Kräfte verwendet, um es neu in's Leben einzuführen.

Soll eine solche Wiedererweckung nachhaltig wirken und nicht blos ein abgetrenntes historisches Interesse bieten, so muss die Wahl auf ein Werk fallen, das, von dem zufälligen Modegeschmack seiner Entstehungszeit möglichst unberührt, wahrhafte Lebenskraft in sich trägt.

Dies kann man von Mozart's obgenannter Oper nicht vorzugsweise rühmen. „*La clemenza di Tito*" ist in der deutschen Opernmusik so ziemlich der letzte Nachhall der italienischen „grossen" Oper, wie sie sich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts entwickelte. Der conventionelle Styl, der sich, ähnlich dem der französischen Tragödie, darin gebildet hatte, liegt weit ab von dem lebendigen, dramatischen Flusse, den unsere Zeit von der Oper verlangt. Die Arie, und zwar die stylmässige Arie mit ihrer dreifachen Eintheilung (Recitativ, langsame und schnelle Bewegung) war die Grundlage der Oper, wie jetzt Quartett und Chor sie bilden. Wie die französische Tragödie sich in langathmigen Wechselreden und Monologen bewegt, so folgte hier Arie auf Arie. Der dramatische, charakteristische Ausdruck wird stets dem formalschönen Element untergeordnet, namentlich war die Arie nicht das lyrische Aussprechen eines bestimmten Seelenzustandes, sondern rein musikalisch formell gedacht und ausgeführt. Mozart hat zwei Opern in diesem Styl geschrieben: „Titus" und „Idomeneo"; beide können eben wegen jener Stylmässigkeit, die sich ganz überlebt hat, keine lebendige Wirkung auf das Publikum machen, so sehr der Kenner sich an der schönen Form und den zahlreichen musikalisch vollendeten Einzelheiten ergötzen mag. Der musikalische Reichthum im „Titus" neben der dramatischen Armuth desselben macht es am Gerathensten, die Oper nach Art eines Concerts nummernweise anzuhören, eine Selbstverläugnung, die man freilich nicht von Jedermann verlangen darf.

Von allen Opern Mozart's ist „Titus" bekanntlich die am flüchtigsten entstandene. Man brauchte eine Festoper zur Krönung Kaiser Leopold's und entschloss sich mit dem Auftrag an Mozart so spät, dass er das Werk in 18 Tagen vollenden musste. Der Hofpoet Metastasio hatte den Text zu liefern und wählte, da zu der genannten Gelegenheit nothwendig eine grossmüthige Herrscherthat verwendet werden musste, einen edlen Zug aus Titus (eigentlich Augustus) Leben und machte ein höchst farbloses Textbuch daraus. Namentlich für den Helden selbst kann er uns nicht begeistern, er lässt ihn von einer Dame nach der andern einen Korb holen und sentimentale staatsrechtliche Apophtegmata singen. Auch Mozart hatte so wenig für den vortrefflichen Kaiser gethan, dass Weigel eine coloraturreiche Arie für diesen einlegte, damit er auch in der Oper werde, was er im Leben war: „die Liebe und das Entzücken des menschlichen Geschlechts."

Wenn übrigens Jemand die Macht besass, auf einem armseligen Textbuch ein musikalisches Meisterwerk aufzubauen, so war es Mozart, und er hätte sein unerschöpfliches Genie auch diesmal bewährt, wenn nicht die Eile des Fertigmachens jedes innere Reifen und Ausbilden der Schöpfung unmöglich gemacht hätte. Mozart schrieb einige Nummern des Titus mit voller Begeisterung und Künstlerabsicht, — sie sind es, die das Werk der spätesten Nachwelt erhalten; — den grösseren Theil componirte er für den Geschmack des damaligen Publikums, für die Stimmen und die Kunst der damaligen Sänger; diese Nummern sind mit ihren Sängern und Zuhörern alt geworden und unsere Zeit kann für sie nichts fühlen, als gähnende Pietät.

Zu jenen unvergänglichen Stücken in „Titus" gehört vor Allem das allgewaltige musikalisch wie dramatisch ergreifende und abgerundete Finale des 1sten Akts; die Ouverture; das Terzett zwischen Annius, Publius und Vitellia; endlich der vorletzte Chor der Römer. Diese Nummern im „Titus" sind und bleiben Meisterwerke; die ganze Oper dürfte selbst mit russischer Hülfe (Oulibitscheff) nicht zu retten sein.

Was die Aufführung des „Titus" bei uns betrifft, so ist eine vollkommene Durchführung der Gesangspartieen selbst für die gefeiertsten der jetzigen Opernsänger fast eine Unmöglichkeit, wir wollen daher unsern Sängern nicht zum Vorwurf machen, dass sie die Aufgabe nach ihrer Weise auffassten. Es war mit jener formalen Richtung der Oper auf einen conventionellen Styl zugleich eine strenge Schulung der Sänger verbunden, wie sie jetzt nicht einmal in Italien geübt wird und in Deutschland nie bestanden hat. Nicht nur setzt diese Musik ein bis zur Vollendung geschultes Organ voraus, sie ist auch auf einen besondern deklamatorischen Styl des Vortrags begründet, der sich abermals am schicklichsten mit dem der französischen Tragödie vergleichen lässt. Unsere Sänger, an die hochgespannte Leidenschaft der modernen Oper gewöhnt, verlieren sich schwankend und unstet in der breiten Anlage des älteren Styls, dessen umfassende Form sie nicht auszufüllen vermögen. Hr. Ander sang den Titus, Fr. v. Hasselt den Sextus, Frl. Zerr die Vitellia, Frl. Engst den Annius, Frl. Kronfuss die Servilia, Hr. Hölzel den Publius. Das Arrangement des Ganzen, namentlich der Volksscenen und Aufzüge, war höchst sorgfältig; die Ausstattung kostbar.

Das zahlreich versammelte Publikum hörte die ganze Oper mit ununterbrochener Aufmerksamkeit und bewunderungswürdiger Pietät an. *E. H.*

Feuilleton.

Ein deutscher Künstler in Paris.

Der bekannte Componist Vogel kam in dürftigen Umständen und unbeachtet nach Paris, hatte aber dort das Glück, in einem feurigen Verehrer der Tonkunst einen vielvermögenden und einflussreichen Gönner zu finden. Unter der Aegide dieses Mäcens componirte er seine erste Oper, „Bemafonte", und der Beschützer brachte es durch sein Ansehen dahin, dass der Director der grossen Oper das Werk annahm und es vorläufig seinem Orchester zum Durchspielen im Theater vorlegte. Die nationalstolzen Tonkünstler stutzten beim Anblick der fremden Waare und sahen mit weitgeöffneten Augen bald die Partitur, bald den Director, bald sich untereinander an. — Mehrere Orchesterstimmen: Von wem ist denn die Oper da? — Stimme des Directors: Von einem Herrn Vogel, der mir durch einen bedeutenden Mann, dessen Wünsche ich berücksichtigen muss, empfohlen wurde. — Die Vorigen: Vogel? Vogel? Von dem wissen wir nichts. Wer unter uns kennt ihn? — Eine Orchesterstimme: Ich. Es ist ein deutscher Musikus, ein lockerer Zechbruder, der in allen Kneipen herumläuft und alle Abende mit einem deutschen Rausch zu Bette geht. — Tutti: Der mag etwas Sauberes zu Markte bringen!! Ist es auch der Mühe werth, sein Charivari durchzuspielen? — Der Director beschwichtigte die Erhitzten und die Oper wurde vorgenommen. Je tiefer die Spielenden in die Ouverture hineinkamen, desto tiefer ward auch der Eindruck der Composition auf die Erstaunten. Mit jedem neuen Blatte wandte sich auch das Blättchen immer mehr zu Gunsten des verhöhnten Fremdlings. Zuletzt allgemeine Bewunderung, allgemeines Bra-

vissimorufen. — Vogel, der bisher versteckt hinter den Coulissen gelauscht hatte, trat jetzt plötzlich hervor, verbeugte sich gegen das Orchester und dankte ihm für seinen Beifall. „Aber nicht wahr, meine Herren!“ fügte er schalkhaft hinzu, „Sie werden jetzt zugehen müssen, dass man dergleichen nicht beim Wasser zu Stande bringt?“ — „Ei, so trinke den so lange und so viel du willst!“ schrie Alles unter Klatschen und Lachen zusammen, „trinke Wein, so viel in Dich hineingeht; wir sehen schon, Du lieferst uns kein Wasser!“ — —

Der Cotillon, eine Vermählung des Walzers mit der Quadrille, wurde mit den beiden französischen Kriegen von 1805 und 1809 in Deutschland eingeführt. Die Galoppade wurde 1818 zum ersten Male auf einem Balle der Herzogin von Devonshire getanzt. — —

Nachrichten.

Berlin. Frl. Fischer von Tiefensee hielt sich einige Tage hier auf, ohne für den Augenblick sich hören zu lassen. Sie wird hierzu die günstigere Zeit des Winters wählen.

Breslau. Lucilie Grahn fährt bei steigendem Interesse unsers Publikums in ihren Gastrollen fort. Rühmend und dankend müssen wir die Regsamkeit unserer Direction anerkennen, welche mit einer Ausdauer die unheilvolle Zeit zu überwinden trachtete, die ihr zur grössten Ehre gereicht. Nicht allein, dass unser Repertoir alle guten Novitäten schnell bringt, ist die Direction unablässig bemüht, durch Heranziehen interessanter und berühmter Gäste die Lust zum Theaterbesuch zu erregen, und dieser Muth wird mit dem glänzendsten Erfolg gekrönt. Das Bühnen-Personal wird nach allen Richtungen hin vervollständigt und ergänzt. Hr. Weixeldorfer vom Hof-Theater zu Dresden, ein mit guter Stimme ausgestatteter Tenor, ist bereits engagirt; Hr. v. Rainer aus Schwerin wird als Gast in der letzten Hälfte dieses Monats auftreten; es fehlt uns noch eine Bravour-Sängerin, doch diese wird unter den bereits in Aussicht stehenden gefunden werden, dasselbe gilt in Bezug auf einen Basso buffo. Zum Gastspiel wird auch noch Frl. Tuczek erwartet. *R.*

Düsseldorf. Zur Goethe-Feier wird am ersten Tage ein grosses Vocal- und Instrumental-Concert unter Hiller's Leitung stattfinden, in welchem 1) die Symphonie Eroica von Beethoven, 2) Sologesänge und Chöre aus Goethe'schen Gedichten von Beethoven, Schubert, Hauptmann und Hiller, 3) Walpurgisnacht mit Musik von Mendelssohn, ausgeführt werden, an die sich für die andern Tage die weitere Feier anreiht. Zu den lebenden Bildern nach Goethe'schen Gedichten hat die Instrumentalmusik Ferdinand Hiller componirt.

Hamburg. Auf dem Tivoli-Theater wurde eine 4actige Posse mit Gesang unter dem Titel: „die Geschwister Milanollo oder der Geiger und sein Kind“ gegeben.

Frankfurt a. M. Sgra. Assunta Schwicker-Becherini, Schülerin des Conservatoirs in Florenz, wird sich in einer Matinée hier hören lassen.

Stuttgart. Pischek, der auf einige Tage hierher zurückgekehrt war, ist bereits wieder abgereist, zunächst nach Böhmen, seiner Heimath. Er wird dann mit einem verlängerten Urlaub abermals nach London gehen. In der ersten Hälfte des September sollen nämlich 6 Concerte in Birmingham stattfinden, worin die bekanntesten Gesangscelebritäten beschäftigt sind und deren Netto-Ertrag zur Erbauung eines grandiosen Hospitals bestimmt ist. Prinz Albert hat sich nun direct an den König von Würtenberg gewandt, damit Pischek die Erlaubniss werde, darin mitzuwirken, welchem Gesuche entsprochen wurde. Pischek singt unter Anderm die Parthie des Elias, für welche man bei keinem andern Bariton den entsprechenden Stimmumfang finden konnte, und erhält dafür ein Honorar von 250 Guineen, somit 500 Gulden für jedes Concert. An unserm Hof-Theater sind für das laufende Jahr bedeutende Ersparnisse eingetreten. *D.*

Weimar. Die Goethe-Feier wird ganz besonders glänzend vorbereitet. Die musikalische Leitung hat Franz Liszt übernommen; besonders wird von ihm ein Fest-Album bei Schuberth in Hamburg erscheinen unter dem Titel: Vocal-Compositionen zur Säcularfeier von Goethe's Geburtstag am 28. August 1849 in Weimar und wird enthalten: Licht mehr Licht (Goethe's letztes Wort), Chorgesang für Männerstimmen mit Begleitung von Trompeten und Posaunen, 2) an Weimar's Todten! Gedicht von F. v. Schoder, für Bass oder Bariton mit Orchester- oder Pianoforte-Begleitung, 3) Chor der Engel aus Goethe's Faust für 2 Soprane und Altstimme mit obligater Pianoforte-Begleitung. Den Verehrern der Liszt'schen Gesangs-Compositionen wird dies eine willkommene Gabe sein.

Wien. Hr. Barth, Gemahl der berühmten Sängerin Frau Hasselt-Barth, arbeitet gegenwärtig an einer Oper, wozu Otto Prechtler den Text gemacht.

Graz. Am 2. d. M. wurde auf unserer Bühne die Oper: „das Mädchen vom Lande“, Text von Elmar, Musik von Franz Souppé, gegeben. Der Componist dirigirte die Oper selbst.

Brünn. Die erste neue Oper unter der gegenwärtigen Direction ist „Maritana“ von Wallace.

Doberan. Hr. Wachtel ist als Stradella aufgetreten und hat mit Glück debütirt.

Ibbenbüren. Am 3. August feierten die Männergesang-Vereine von Rheine und Nettingen in Gravenhorst ein kleines Gesangfest. Das Ungewöhnliche dieses Festes in unserer Gegend hatte eine Menge Gäste herbeigezogen. Der Gymnasiallehrer Rube leitete die Chöre, welche zur Zufriedenheit Aller ausgeführt wurden.

Paris. Am Donnerstag fand die Bewerbung um die Organistenstelle an der Invalidenkirche in Gegenwart der Mitglieder der musikalischen Section des Instituts statt. Unter 12 Bewerbern blieb der Sieg Hrn. Hoemelle, einem jungen Componisten, den die Natur des Gesichts beraubte, um ihn desto glänzender mit andern Gaben auszustatten. Vor einigen Jahren erhielt Hr. Hoemelle den ersten Orgelpreiss am Conservatoir. Er ward einstimmig zum Organisten bei der Invalidenkirche erwählt.

London, den 31. Juli. Der ersten Vorstellung des „Propheten“ folgten die ferneren ohne Unterbrechung nach. Der Zudrang des Publikums hält gleichen Schritt mit seiner Bewunderung für das Werk und für die Darsteller. Besonders hat Mario an Bedeutung gewonnen; er erreicht in seiner Rolle die schönsten Effecte. Jeden Abend muss er, dem enthusiastischen Verlangen des Publikums nachgehend, das herrliche Finale des 2ten Akts (in Paris des 3ten): „*Roi du ciel*“ da capo singen. Ebenso muss die Romanze für 2 Stimmen, der Chor: „*O liberté*“ und die Bachanale des letzten Akts stets wiederholt werden. Miss Hayes singt mit jedem Male besser. Mad. Viardot ist stets gleich gross, immer schöpferischer in der Rolle der Fides; auch wird ihr unaufhörlicher Beifall und steter Hervorruf zu Theil. Die Zahl derselben steigt mit jedem Tage und kann man den Erfolg des „Propheten“ als ein Glück für das Theater betrachten.

— Der Mäcen der dramatischen Künstler Englands, Mr. Kenney gab am 25. v. M. eine Soirée; ein unglücklicher Zufall wollte, dass wenige Augenblicke nachher ihn der Tod ereilte. Den Inhalt des Concerts bildeten verschiedene Stücke, zu deren Ausführung sich die ersten Künstler vereinigt hatten. Lablache, Vivier und Louise Corbari, die reizende Schwester Amalia's, unterstützten durch ihre Leistungen dasselbe. Massol sang mit

seiner mächtigen Stimme ein Duett aus der „*Reine de Chypre*“ mit Gardoni. Es war in einem Wort ein Programm, welches das Publikum wie den Concertgeber gleich befriedigen musste. Leider konnte Letzterer den Erfolg nicht mit geniessen.

— Julien hat sein zweites Monstre-Concert im *Surrey*-Garten gegeben; um alle Details geben zu können, bedürfte man jedenfalls wenigstens eines Monster-Journals.

— Amalie Corbari hat von Seiten der italienischen Opernbühnen von Warschau, Berlin und Wien die glänzendsten Anerbietungen erhalten, um nach der Winter-Saison, für welche sie in Petersburg gewonnen ist, zu gastiren. Man hofft jedoch im Interesse der Londoner Bühne, sie dorthin zurückkehren zu sehen, um einem Publikum erhalten zu bleiben, welches zuerst ihr Talent richtig erkannt und sie als einen Liebling geschützt hat. Man hoffte auch, sie für Paris zu gewinnen, was jedoch durch ihr Engagement in Petersburg verhindert ward.

— Jenny Treffz, welche augenblicklich im Haag weilt, wird für die Musikfeste von Liverpool und Birmingham zurückerwartet.

— Der junge Klavierspieler und Componist Blumenthal ist nach Deutschland gereist, um seine Familie wiederzusehen.

— Schon mit dem 18. d. M. wird Mad. Sontag uns verlassen und bei den grossen Musikfesten, welche alljährlich in den Provinzen stattfinden, mitwirken.

Brüssel. Bei dem Concerte des Belgischen Musik-Conservatoriums ist der erste Preis für das Violoncelle dem Hrn. Valentin Müller aus Münster zuerkannt worden. Der junge Schüler trug in ausgezeichneter Weise das zum Text des Concertes gewählte Concert von Romberg vor.

Stockholm. Nachdem der Kapellmeister Baermann seinen Abschied erhalten, ist Furroni in dessen Stelle getreten. Furroni war bei der italienischen Operngesellschaft in Copenhagen Dirigent, derselbe, der die Oper „Königin Christine“, Text von Cosanova, componirt, welche in Stockholm mit Beifall aufgeführt wurde.

Oeffentliches Urtheil.

Nachdem der unterzeichnete Verein, mit Bezugnahme auf §. 3. seines Statuts durch Hrn. G. Flügel in Stettin aufgefordert, ein Urtheil über dessen „neue Nachtfalter Op. 24.“ abzugeben, in der Sitzung vom 12. Juli d. J. auf den Fall einzugehen beschlossen, so eröffnet derselbe, ohne Rücksicht auf andere bereits darüber veröffentlichte Kritiken, wie folgt:

„Wenn der Musiker sich überhaupt bei einem abzugebenden Urtheile dahin bestimmen wird, sich an der Sache selber zu halten, so wird auch der Tonkünstler-Verein, als eine Versammlung von Musikern, mit Fernhaltung irgend welcher subjectiven Ergüsse in allerhand dichterischen Umschreibungen über die zur Beurtheilung eingesandten Werke genau ebenso verfahren müssen, dass er prüft: ob Inhalt und Form im Gleichgewichte zu einander stehen und somit ein harmonisches Ganze erreicht worden ist. Es kommt hierbei zunächst der Name des fraglichen Werkes: „Nachtfalter“ gar nicht in Betracht, weil eine besondere Form unter dieser Bezeichnung nicht bekannt ist, und, den Inhalt anlangend, einem Jeden überlassen bleiben kann, was er auf dem Gebiete der Tonkunst darunter verstanden wissen will. Hinsichts der Form, so ist diese bei den drei letzten Stücken überwiegend die Präludien- oder Etüdenform, während das erste Stück sehr geeignet ist, in einer Sonate die Stelle des *Andante* auszufüllen. Den Inhalt betreffend, namentlich in melodiöser Beziehung, ist dasselbe Stück den übrigen weit überlegen, indem der melodische Faden durchweg mit Grazie gesponnen ist: durchsichtig dabei in der Harmonie, und dennoch der Technik des Instrumentes entsprechend, zeugt es offenbar von dichterischer Anlage und von dem geläuterten Geschmacke des Verfassers. Wenn dies Stück somit allen Anforderungen genügt, so kommt es bei den übrigen dreien darauf an, bevor das Urtheil gegeben wird, zu bestimmen, wie weit die Freiheit dieser Form, die so eben bezeichnet wurde, die Bedingung einer einheitlichen Melodie-Durchführung zu lockern vermag. Erlaubt man der Form eine solche Freiheit, so ist natürlich jegliche Schärfe des Urtheiles ungerechtfertigt. Dagegen muss diese hervortreten, sobald man der Form nichts zu Gute hält. Der Tonkünstler-Verein erkennt demgemäss in diesen Stücken im Allgemeinen die technische Behandlung des Instrumentes an, findet eine feurige Anlage, eine bestimmte Haltung darin und würdigt das charaktervolle Festhalten der Motive. Inzwischen ist der melodische Kern von so dichter harmonischer Schale umgeben, dass durch diese schwer zu ihm durchzudringen ist. Gedachte drei Stücke sind, um ein summarisches Urtheil zu geben, überwiegend das Ergebniss harmonischer Figuration und Combination, in dieser Weise aber mit anerkennungswerther Geläufigkeit im Satze und mit der Absicht, das Grösseste erreichen zu wollen, niedergeschrieben; die melodische Entfaltung steht indessen mit der Formanstrengung in keinem Ebenmaasse.“

Berlin, den 5. August 1849.

Der Tonkünstler-Verein.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

A. Pianofortemusik.

Beethoven, L. v., Serenate p. Flauto, Violino e Viola aggiustato p. il Pfte. a 4 mani da J. Moscheles. Op. 25. P. 1. 2. — *Bériot, C. de, Second gr. Trio p. Pfte., Viol. et Velle. Op. 64. — Beyer, F., les Perles du Nord. 12 Fantaisies élégantes. Op. 100. No. 1-6. — Burkhardt, S, 5 leichte Stücke f. das Pfte. zu 4 Händen. Op. 51. — Cherubini, L. v., Medea, Ouverture f. 2 Pfte. zu 8 Händ. arr. v. G. M. Schmidt. — *Evers, C., Chansons d'amour. Op. 13. No. 16. — *Grädener, C. G. P., Fliegende Blätter. — Hamm, J. V., Kissinger Bad-Saison. Beliebte Tänze u. Märsche des Cur-Orchesters. No. 8. 9. — Haslinger, C., Militairisches Album. 6 charakteristische Tonstücke. Op. 55. — Henselt, A., Romance. Op. 10. Edition nouv. revue par l'auteur. — *Derselbe*, Eroica, Etude. Neue vom Componisten mit einem Vorspiel versehene Ausgabe. — König, Marie, Lieder und Opernmelodieen leicht arr. f. d. Pfte. zu 4 Händen. Op. 6. H. 1-3. — *Dieselbe*, Marsch. Op. 7. — *Dieselbe*, Abschiedsgruss. Op. 8. — *Krug, D., 3 leichte Duetten f. Pfte., Violine od. Velle. Op. 31. H. 1-3. — *Derselbe*, Sehnsucht nach der Heimath. Fantasie über Keller's Lied: Land meiner seligsten Gefühle. Op. 34. — Küffner, J, 74me Potpourri p. Pfte. et Flûte ou Violon sur des motifs de l'Opéra: Martha. Op. 330. — Liszt, F., 3 Etudes de Concert. No. 2. 3. — Lumbye, H. C, Amoretten-Galopp f. d. Pfte. zu 4 Händen. — Mendelssohn-

Bartholdy, F. et J. Moscheles, Duo concertant p. 2 Pfte. av. Orchestre ad lib. en Variations brill. sur la marche bohémienne tirée du Mélodrame: Preciosa. Op. 87*b*. — Mendelssohn-Bartholdy, F., Hochzeits-Marsch aus der Musik zu Shakespeare's Sommernachtstraum frei übertragen v. R. Willmers. — *Meyer, L. de, Niagara-Fall. Charakt. Fantasie. Op. 60. — Meyerbeer, G., Krönungsmarsch, Walzer, Redowa, Schlittschuhtanz u. Galopp aus der Oper: der Prophet. — *Derselbe*, Contredanses s. des thèmes de l'Opéra: le Prophète p. le Pfte. à 4 et à 2 mains. — Prudent, E., Fernandole. Op. 33. — Rosellen, H., la Rosée, Valse brill. Op. 112. — Schäffer, A., National-Tänze. Op. 27. No. 1. — Schubert, C., les jolies filles de Perme. 5 Valses brill. Op. 60. — Schumann, R, 8 Lieder aus Myrthen übertragen von C. Reinicke. Op. 25. — **Derselbe*, Adagio und Allegro f. Pfte. u. Horn (ad lib. Vclle. od. Violine). Op. 70. — Strauss, Joh., Alice-Polka f. Violine u. Pfte., Pfte. zu 4 und 2 Händen. Op. 238. — Strauss, Jos., l'Avenir! 2 Polkas faciles. — *Wellig, C., Impromptu. Op. 3. No. 1. — **Derselbe*, 2 Bagatellen. Op. 3. No. 2. — Wolff, E. et C. de Bériot, Duo p. Pfte. et Violon sur Haydée. Op. 65.

B. Gesangmusik.

Allemannia, Sammlung deutscher Gesänge. No. 27-30. — Arnaud, E., File, file, Jeanne. — *Derselbe*, s'il souffrait de me voir souffrir. — *Grädener, C. G. P., 4 Lieder. Op. 6. — *Haslinger, C., Lieder-Schwalben. Op. 58. — Henrion, P., Aime, travaille et prie. Conseils. — *Derselbe*, Ça n'est pas perdu! Bluette. — *Derselbe*, le Moulin du Village. Chansonette. — *Derselbe*, Loin de France. Romance. — König, Marie, Frühlings-Blüthen, Lieder. Op. 5. No. 2. 3. — *Mannsfeldt, E., Marie. — *Mendelssohn-Bartholdy, F., 4 Lieder f. 4stimmigen Männerchor. Op. 75. — Meyerbeer, G., der Prophet. Oper. No. 3*c*. 9. 11-16*b*. 18-22. 24. 25. — Schäffer, A., der erste Ball u. Helene von Orleans. Op. 25. — *Scheller, G., 6 Lieder f. Sopran od. Tenor. Op. 2. — **Derselbe*, 4 Lieder f. Alt od. Bariton. Op. 3. — *Stahlknecht, A. H., des Bergmanns Kind. Ballade. Op. 14. — *Wettig, C., Sehnsucht. Op. 2.

C. Instrumentalmusik.

Strauss, J., Alice-Polka f. das Orchester, Flöte, Guitarre. Op. 238.

Novaliste No. 9.

von **B. Schott's Söhnen** in Mainz.

Beyer, F., Les Perles du nord. 12 Fantaisies élégants sur des airs russes et bohémiens. Op. 100. No. 1. à 6. à 12½ sgr.
Hamm, J. V., Kissinger Bade-Saison. No. 8. Wir jungen Musikanten, Marsch. No. 9. Die Augensprache, Marsch. à 5 sgr.
Prudent, E., Farandole. Op. 33. 20 sgr.
Rosellen, H., La rosée, Valse brill. Op. 112. 20 sgr.
Schubert, C., Les jolies filles de Parme, Valse brillante. Op. 60. 17½ sgr.
Strauss, J., L'avenir, Lea et Aline, 2 Polkas faciles (farb. Vign.). 12½ sgr.
Cramer, H., Potpourris à 4 mains. No. 23. Oberon. 25 sgr.
Czerny, Ch., Les trois amateurs. Fantaisies brillantes à 6 mains. Op. 741. No. 4. 1 thlr. 10 sgr.
Lemoine u. **Sor**, Ecole de la mesure et de la ponctuation mus. 48 Pièces à 4 mains. Op. 49. 3 thlr. 10 sgr.
De Bériot u. **Wolff**, Duo brill. sur Haydée. 53. livr. 1 thlr. 5 sgr.
Küffner, J., Potpourris p. Piano et Flûte ou Violon. No. 74. sur Martha. 1 thlr.
— —, Revue musicale p. Piano et Flûte ou Violon. Cah. 19. Charles VI. 25 sgr.
— —, Récréations p. Guitarre et Flûte ou Violon. Cah. 18. Charles VI. 15 sgr.
De Bériot, Ch., 2 Trio p. Piano, Violon et Violoncelle. Op. 64. 2 thlr. 10 sgr.
Lyre française, Romances av. acc. de Piano:
No. 351. Arnaud, File, file Jeanne. 5 sgr.
» 352. — —, S'il souffrait ..... de me voir souffrir. 5 sgr.
» 355. Henrion, Aime, travaille et prie. 5 sgr.
» 356. — —, Ça n'est pas perdu. 5 sgr.
» 357. — —, Le moulin du village. 5 sgr.
» 358. — —, Loin de France. 5 sgr.
Commer F., Collectio operum musicorum bat. Tome 8. Partitur. 4 thlr. 10 sgr.
Netzer, G., 5 Lieder f. 1 Singst. mit Pfte. 12½ sgr.
Wiss, B, Deutsche Messe f. 4 Männerst. u. Orgel. Op. 44. 20 sgr.

So eben sind bei **G. Kressner** in Frankfurt a. O. erschienen:
Vierling, G., Op. 2. 5 Lieder f. 1 Sopranstimme mit Pfte.-Begl. Pr. 17½ sgr.
Martin, C., Op. 28. Heft II. gefällige Handstücke für angehende Pianofortespieler. Pr. 15 sgr.

Sämmtlich zu beziehen durch **Bote & Bock** in Berlin, Breslau u. Stettin. — Die mit * bezeichneten Werke werden besprochen.

Ed. Bote & G. Bock

(G. Bock.)

Hof-Musikhändler Sr. Maj. des Königs und Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Albrecht von Preussen

Berlin, Jägerstrasse 42. **Breslau,** Schweidnitzerstrasse 8. **Stettin,** Schulzenstrasse 340.

übernehmen und führen den correcten und sauberen **Stich** und **Druck musikalischer Werke** prompt und billig aus. Unser reichhaltiger Verlag in jedem Gebiete der Musik wird das beste Zeugniss dafür abgeben, wie wir eine elegante Ausstattung zu liefern im Stande sind.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8. Stettin, Schulzenstr. No. 340.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 34. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. **22. August 1849.**

Zu beziehen durch:
WIEN. Pietro Mechetti qm Carlo.
PARIS. Brandus et Comp., 87. Rue Richelieu.
LONDON. Cramer, Beale et Comp., 201. Regent Street.
St. PETERSBURG. A. Büttner.
STOCKHOLM. Hirsch.

NEW-YORK. Scharfenberg et Louis.
MADRID. Union artistico-musicae.
ROM. Merle.
AMSTERDAM. Theune et Comp.
MAYLAND. J. Ricordi.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerst. 8, Stettin, Schulzenst. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Der rhythmische Choralgesang (Forts.). — Berlin (Musikalische Revue). — Correspondenz (Wiener Briefe). — Feuilleton (Pariser Gewerbe-Ausstellung). — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Der rhythmische Choralgesang.

Von *A. G. Ritter.*

(Fortsetzung.)

4. Vom gegenwärtig üblichen Gemeine- oder Choralgesange.

Die Natur des in dem vorliegenden Aufsatze verhandelten Gegenstandes liess schon von vorn herein manchen Widerspruch gegen die darin aufgestellten Behauptungen und Schlussfolgerungen erwarten; indessen nur einen Widerspruch, der, Personen unberührt lassend, lediglich die Sache selbst betreffen und auf die eine oder die andere Weise somit fördern musste. Bei dem weitern Abschnitte jedoch, der sich mit dem gegenwärtig üblichen Choralgesange beschäftigt, ist ein Eingehen auf Einzelnheiten, wie die Gegenwart sie im betreffenden Fache darbietet, nicht zu umgehen, und es dürfte wohl geschehen, dass Personen sich getroffen fühlen und zu einer Polemik sich bewogen finden könnten, die, bei aller Heftigkeit von der einen Seite, doch um so weniger von Nutzen wäre, als, von der Sache hinweg, sie zur Person sich hinwendete. Wenn nun auch der Schreiber dieses Aufsatzes die Möglichkeit eines solchen Falls voraussieht, so sieht er ihn doch mit aller Ruhe voraus, da nicht Recht behalten, sondern das Richtige finden, nicht Personen tadeln, sondern Uebelstände beseitigen helfen in seiner Absicht liegt. In der That wäre selbst ein leiser Anstrich von Persönlichem doppelt unbillig bei den Verhältnissen, unter denen die musikalischen Kirchen-Beamten stehen, und diese würden ja zunächst davon betroffen werden, da in ihren Händen die Pflege und Leitung des Kirchengesanges ruht; es hiesse, sie für Das verantwortlich machen, was Andere verschuldet, ich meine den zweifelhaften Stand unseres Choralgesangs. Die meisten der musikalischen Kirchen-Beamten kommen sehr frühzeitig in das meistens mit einer Schule verknüpfte Amt. Die ihnen zur Vorbereitung für das letztere gegönnte Vorbereitungsfrist ist sammt dem dienlichen Hilfsmaterial so karg zugemessen, dass eine Ausbildung bis zu einer gewissen Vollkommenheit nicht wohl erwartet werden kann. Im Amte selbst ist ihnen ausser der praktischen Uebung nur wenig Gelegenheit zur Fortbildung gewährt. Was von so grossem Nutzen ist, das Beobachten der Amtsthätigkeit Anderer, ist nur selten möglich (und wird freilich leider noch seltner benutzt!); Mussestunden bleiben für Musik nur wenige übrig, denn sie gehören zunächst der Schule; erleichternde litterarische Hülfsmittel anzuschaffen verbietet das geringe Diensteinkommen; ein berathender kunstverständiger Freund fehlt auch zumeist. Bringt man nun noch den Widerstand mancher eigensinnigen Gemeine, den Widerspruch eines musikalisch-dilettantisch gebildeten, oder eines musikfeindlichen Geistlichen in Anschlag: so wird der Billigdenkende, wie entschieden er auch eine Sache tadeln möge, der Person nur in seltneren Fällen einen Vorwurf machen. Aber auch ein Jeder wird es begreiflich finden, dass aus diesen hier flüchtig erwähnten Ursachen, die mangelhafte Bearbeitung, welche das Gebiet des Choralgesangs bis auf die neuere Zeit erfahren, hinzugerechnet, ein günstigerer Stand des kirchlichen Gesangs nicht wohl hervorgehen konnte.

So abweichend von einander auch die im Verlaufe dieses Abschnitts zu erwähnenden Ansichten von unserm Choralgesang, seinem Wesen, seiner Aufzeichnung, seiner Ausführung nach, sich ergeben mögen, so bin ich doch überzeugt, dass für eine jede, somit auch gegen eine jede

derselben, praktische Beispiele sich aufstellen lassen werden. Damit steht denn auch in Verbindung, dass, wie manche der von mir ausgesprochenen Behauptungen durch einen der Praxis entnommenen Gegenbeweis entkräftet werden kann, ich gleichwohl im Stande sei, sie wiederum durch Anführen anderer lebendiger Beispiele zu begründen. Hier ist es so, dort anders; und nur wenn man einen grösseren Gesichtskreis in's Auge fasst, ist es möglich, einen entsprechenden Begriff von der eigentlichen Sachlage zu bekommen. Ein einseitiges, subjectives Erfassen und Beurtheilen des Gegenstandes wird die obwaltende Verwirrung nur vergrössern; dass sie obwaltet, wird das Folgende beweisen.

Es gehört in der That zu den Unmöglichkeiten, von dem in der protestantischen Kirche gegenwärtig üblichen Choralgesange eine bestimmte und allgemein-richtige Definiton zu geben: dazu ist er sich selbst zu wenig gleich. Wer den Begriff aus der Praxis schöpfen will, läuft Gefahr, aus jeder Kirche seines Wohnorts einen anderen mitzubringen. Die Aufzeichnung in den verschiedenen Choralbüchern bleibt sich weder gleich, noch begegnet sie willkührlichen Auslegungen. Und was endlich die Erläuterungen in den vorhandenen wissenschaftlichen Werken betrifft, so lassen sie den Fragenden, der so unglücklich ist, bei einer sich nicht zu beruhigen, so klug wie zuvor, oder machen ihn vielmehr durch ihre Widersprüche nur noch unsicherer. Der Leser erlaubt es, zur Bestätigung des Gesagten einige Erklärungen des protestantischen Choralgesanges, wie dieselben in gangbaren Büchern sich finden, hierher zu setzen, indem noch besonders darauf aufmerksam gemacht wird, wie hierin selbst Männer in ihren Ansichten von einander abweichen, die in Beziehung auf den sogenannten rhythmischen Choral auf einer und derselben Seite stehen.

Der Vertheidiger des alterthümlichen rhythmischen Choralgesangs im Allgemeinen und der vom Königl. Bairischen Ober-Consistorium herausgegebenen sogenannten rectificirten Choräle insbesondere, Dr. Wiener, äussert sich über den in den protestantischen Kirchen üblichen Choralgesang folgendermaassen*): Unser gegenwärtig üblicher Choralgesang ist nicht rhythmisch, weil 1) keine rhythmischen Zeiten beobachtet werden, sondern jeder Ton für sich hin gesungen wird, und weil 2) auch keine gesetzmässig bemessene Verbindung der Zeiten stattfindet, da diese nicht nur beliebig begonnen, sondern sogar durch die fast allgemein gebräuchlichen Zwischenspiele ganz von einander abgesondert werden. Auch hat die Vernachlässigung des Rhythmus die Folge gehabt, dass alle Töne ausgeglichen worden sind, ja dass sie eigentlich gar keinen genau eingehaltenen Zeitwerth mehr haben." — Heinisch findet nun gerade die entgegengesetzten Eigenschaften. Man höre: „Sind — sagt er auf der 4ten Seite seiner Schrift — sind die Töne in unseren Chorälen nicht auf das Schönste mit einander zu Melodieen verbunden? Unterscheidet sich sowohl beim Satz, als auch beim Vortrage nicht ganz genau Arsis und Thesis? Nimmt man im Satze und beim Vortrage nicht eine bestimmte Zeitdauer der Töne im Verhältnisse von einander wahr? Entstehen durch die schöne Verbindung der Töne in unseren Chorälen nicht rhythmische Zeiten und daraus die ganzen rhythmischen Melodieen? Ist also unser gegenwärtiger Choralgesang nicht rhythmisch?" — Aus dieser Erklärung geht unter Anderen auch Das hervor, dass Hr. Heinisch Tact und Rhythmus als nothwendige Eigenschaften des Choralgesangs erkennt. Nicht also der Recensent und Gegner der Krauseldschen Schrift in der Allgemeinen musikalischen Zeitung (1848, S. 331), welcher behauptet: „Das Kirchengemässe des Chorals liegt eben in seinem Charakter des Ruhigen, Einfachen und Würdevollen, der die sinnliche, weltliche Form — den Rhythmus — ausscheidet." (!) Wie ist dieser Widerspruch zu lösen? — v. Winterfeld äussert sich, mehr absehend von der rein musikalischen Form unsers Gemeinegesangs, weder in Wiener's, noch in Heinisch's, noch in Kindscher's Sinne, wenn er sagt*): „Die Weisen geistlicher Lieder, wie sie gegenwärtig in unseren Kirchen gesungen werden, sind zwar keineswegs, wie man oft behauptet, von allem Rhythmus entblösst. Darf dieser ihren Liedern nicht abgesprochen werden — — so muss man denselben auch ihnen zugestehen."

Wenn wir nun auch die Meinungen der beiden Verfechter des alten rhythmischen Chorals, der Hrn. Dr. Wiener und v. Winterfeld, wenigstens insofern als übereinstimmend bezeichnen dürfen, als Beide für den Gemeinegesang unter allen Umständen Tact und Rhythmus als nothwendige Eigenschaften in Anspruch nehmen, und eine Abweichung davon als tadelnswerth anerkennen; so stehen sich dagegen die Eigenschaften, welche die Gegner des alten protestantischen Chorals, deren Worte hier angeführt sind, die Hrn. Heinisch und Kindscher, in der augenblicklichen Ausführung des modernen Chorals wahrnehmen und fordern, schnurstraks gegenüber, und ich weiss nicht, wie hier eine Einigung zu Stande gebracht werden soll. Dass auch Hr. Kindscher, der in dem Choral, „wie wir ihn jetzt haben" — (wie haben wir ihn? wie ihn Wiener, oder wie ihn Heinisch beschreibt?) — nicht nur seinem innern Wesen, sondern ganz insbesondere seiner Form nach, den einzigen Repräsentanten der wirklichen, ächten Kirchenmusik erblickt**), mit seiner Ansicht nicht allein steht, wird aus den Worten anderer, früherer oder späterer musikalischer Schriftsteller, welche sich an dem obschwebenden Streite nicht betheiligten, oder nicht betheiligen konnten, zur Genüge sich ergeben.

Mattheson rechnet in seinem „Vollkommenen Kapellmeister (S. 171, §. 4) den Choral und allgemeinen schlechten Kirchengesang nur in so weit zur Musik, als er mit einigen blossen Klängen und singbaren Gängen zu thun hat; „dabei er jedoch die Rhythmopëie eben so wenig als die Rhythmik selber kennet und berühret." Er leitet also nicht einmal eine auf die Melodie sich erstreckende rhythmische Eigenthümlichkeit von dem Texte herüber, wahrscheinlich weil er fühlt, dass durch solche Art des Singens, wie er beschreibt, und wie sie zu seiner Zeit in den Kirchen Hamburg's, und zu unserer in unzähligen anderen Kirchen üblich war und ist, alle Verhältnisse des Versbaues vernichtet werden müssen.

G. Weber stellt, übereinstimmend mit Mattheson, in seiner Theorie der Tonsetzkunst (Bd. I. S. 77) den Choral als Beispiel einer von Taktmässigkeit und Rhythmus freien Musik auf.

Fink sagt in einer, von der „Euterpe" (1847, S. 13) citirten Stelle: Der Choral hat offenbar keinen festen Takt, aber wohl einen geordneten Wechsel des Accentuirten und Nicht-Accentuirten. Er hat also Rhythmus.

„Im Chorale, nach seiner christlich andächtigen Fassung, bildet sich eine Gleichmässigkeit des Rhythmus" — sagt Marx, ohne sich ausdrücklich über Taktmässigkeit zu äussern. Wer aber seine Schriften kennt, wird wissen, dass er (Allg. Musiklehre S. 132 u. 186) den Takt als nothwendige Bedingung zu rhythmischem Bau erkennt, abgesehen davon, dass eine Gleichmässigkeit des Rhythmus nicht blos eine regelmässige Wiederkehr des Accentuirten und des Nicht-Accentuirten der Reihenfolge, sondern vielmehr auch der Zeitdauer nach voraussetzt, wie denn auch, nach der Meinung anderer Theoretiker (Hientzsch, Eutonia IV., S. 250) da, „wo kein Takt ist,

*) In der Seite 130 angeführten Schrift.

*) Ueber Herstellung des Gemeine- und Chorgesanges, Leipzig, S. 17.

**) Allg. musikal. Zeitung, Leipzig, 1848, S. 333.

noch viel weniger Rhythmus sein kann"; denn der Takt ist das überall regelnde Maass.

Nicht Alles, was in dem Vorstehenden als Aussprüche unserer Theoretiker, die sich überhaupt weniger mit dem Choralgesang, mehr mit den Chorälen, wie ihnen dieselben sich darboten, beschäftigt haben, angeführt worden, kann als eine eigentliche Definition des Choralgesangs an sich gelten. Zeichen schon in der Ausdrucksweise deuten darauf hin, dass mancher dieser Männer sich begnügte, eine Beschreibung des Choralgesangs zu geben, wie er dessen Ausübung beobachtet hatte, ohne einen Begriff aufstellen zu wollen, dem ein in wissenschaftlicher Untersuchung geführter Nachweis von der Berechtigung des Gemeinegesangs, in dieser oder jener Form zu erscheinen, hätte vorangehen müssen. Diesem Umstande, der überhaupt bis auf die neueren Zeiten nur spärlichen Bearbeitung des Choralgebiets in vorzugsweise historischer Beziehung, haben wir es zu verdanken, dass wir im Besitze so vieler einander widersprechender „Beschreibungen" des protestantischen Gemeinegesangs uns befinden, an gründlichen Erörterungen seines Wesens dagegen arm genug sind, um nicht zu wissen, was sein soll und was nicht. Wäre man umgekehrt verfahren und hätte, anstatt wie gewöhnlich, von der Praxis auszugehen, diese mit etwas Misstrauen betrachtet und zuvörderst eine Theorie des Kirchengesangs aufgestellt, wie er sich nach Maassgabe der Bedingungen, unter denen er stattfindet, gestalten müsse: so dürften wir heute über manche, nun schwer zu beantwortende Fragen, hinaus sein. Trotz aller Verschiedenheit indessen lassen doch die oben mitgetheilten Citate, insofern sie die Ansichten der Verfasser aussprechen, so ziemlich sich in zwei Klassen vereinigen, je nachdem sie dem Choralgesange Takt und Rhythmus als wesentlich beilegen, oder aber die Abwesenheit dieser beiden Eigenschaften als nothwendig bezeichnen. Hierin, so scheint es mir, liegen die Hauptpunkte, um die es sich bei dem ganzen Kampfe handelt, zugleich mit dem Ergebniss der Erörterungen dieses Abschnitts angedeutet. Es treten uns nämlich die Fragen entgegen:

1) Soll der Choralgesang bleiben, wie er bisher in vielen Kirchen bestanden: eine takt- und rhythmuslose Reihe von Klängen und singbaren Gängen, deren innere Beziehung unter einander nicht weiter im Vortrage wahrgenommen wird, als eben der Ausdruck „Gänge" bezeichnen mag? Oder:

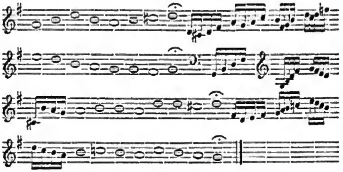
2) Soll der Choralgesang ein fühlbares, und darum nicht zu langsames Zeitmaass zugleich mit jenen rhythmischen Eigenschaften in sich aufnehmen, wie dieselben der moderne Takt an sich bedingt? Oder endlich:

3) Soll der Choralgesang rhythmisch sein in der Fülle der Bedeutung dieses Wortes, wie dieselbe im 2ten Abschnitte (No. 17, S. 131 dieses Blattes) mit Hinweisung auf Marx „Musiklehre" dargelegt worden? Soll der einzelne Choral als ein für sich bestehendes, in sich gegliedertes und abgeschlossenes musikalisches Tongebilde von der Gemeine ausgeführt (oder „vorgetragen") und somit enger zusammengezogen, seine Glieder und Gliederungen in ihrem Verhältniss anschaulicher und Sylben- und Tactgewicht fühlbarer gemacht werden?

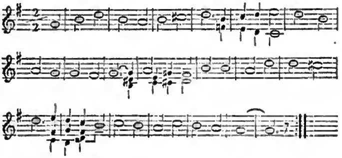
Eine weitere Frage, die man etwa an die letztere anknüpfen möchte, jene: ob der ursprüngliche Rhythmus durchgängig wieder herzustellen sei? bleibe vor der Hand zu beantworten unversucht. Man mag erst mit den andern in's Reine kommen! Was aber zunächst diese anderen betrifft, von denen die beiden ersteren bereits eine praktische Ausübung für sich haben, so könnte auch die dritte mit einem Ja! beantwortet werden und der moderne Choral ihre Bedingnngen erfüllen insofern, als man, auf Grund der Notirungsweise in unseren Choralbüchern, das Gleichmaass in seinen Schritten als bezeichnend annimmt, zugleich aber alle fremden Einschiebsel, welche bei einem nach den bei 2. angegebenen Bedingungen eingerichteten Gemeinegesang sehr wohl bestehen können, verbannt. Welche Gestalt nun unter diesen verschiedenen Umständen eine Kirchenmelodie annimmt, oder annehmen wird, mag der nachstehende dreimalige Abdruck von einer derselben, so weit dies möglich ist, darthun. Der Leser aber kann nicht genug ersucht werden, wie bei den oben aufgestellten Behauptungen, so auch bei den hier mitgetheilten Beispielen eine recht unbefangene Prüfung der Wirklichkeit nicht zu unterlassen

Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'.

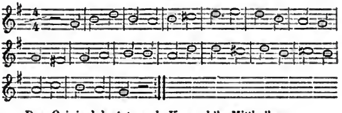
1) Ohne Takt und Rhythmus, Geltung der einzelnen Noten nach Belieben, aber möglichst gedehnt:



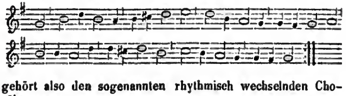
2) Taktisch-rhythmisch:



3) Rhythmisch:



Das Original lautet nach Krausold's Mittheilung:



gehört also den sogenannten rhythmisch wechselnden Chorälen an.

Zu den unter 1. verzeichneten Zwischenspielen bemerke ich nur noch, dass diese Form von mir gewählt worden, um die eigenthümliche Zusammenstellung zweier in ihrer Art so heterogener Elemente klar vor Augen zu stellen. Dass auf solche Weise der Choral vollständig aufhört, noch ein höheres Tongebilde zu sein, sollte ich meinen, müsste klar in die Augen springen. Uebrigens sind jene Zwischenspiele formell aus dem Leben gegriffen, zum Theil sogar buchstäblich, wie ich nachweisen kann. Wie fern aber die unter 2. angedeutete taktisch-rhythmische Ausführung des

Chorals manchem Orgelspieler liegt, beweist eine Recension meiner „32 Choräle mit Vor- nnd Zwischenspielen taktgemäss verbunden" (Magdeburg, 1848), welche eine solche Einrichtung versuchsweise anstreben. „Die taktische Einreihung der Zwischenspiele ist wohl nur für das Auge, in der Praxis wird man nichts davon merken", sagt der Recensent und damit ist die Sache abgemacht, wenn nicht gründlich, so doch kürzlich! (Urania, 1849, S. 43.)

Man wird vielleicht einwenden, dass ein auf die unter 1. beschriebene Art gesungener Choral immer noch einen gewissen Rest von Rhythmus nothwendig behalten müsse, da ja vom Texte das Sylbengewicht auch auf die Töne von selber sich übertragen werde. Meine desfallsig angestellten Beobachtungen haben dies nicht bestätigt. Ein Unterschied zwischen schweren und leichten Sylben war eben so wenig wahrzunehmen, als von langen und kurzen; im Gegentheil habe ich gefunden, dass alle Schritte gleichmässig betont, desto ungleichmässiger aber gehalten wurden, so dass man in der Regel annehmen durfte, die Töne würden um so kürzer, je näher sie dem Ende einer Zeile zu kamen. Um aber zugleich den Leser, dem sich Gelegenheit genug darbieten wird, ähnliche Beobachtungen anzustellen, recht auf die verschiedenen Bewegungen aufmerksam zu machen, in denen der Choralgesang ausgeführt wird, theile ich hier das Resultat einer anderen von mir gemachten Beobachtung mit. Es dauerte nämlich an einem bestimmten Sonntage der einzelne siebenzeilige Vers des Liedes: „Herr, wie du willst, so schick's mit mir" — von Orgel und einem zahlreichen Blase-Orchester begleitet — 1½ Minute, während beim Nachmittags-Gottesdienste sechs achtzeilige Verse von: „Befiehl du deine Wege", die zwischen den einzelnen Versen eintretenden Pausen eingerechnet, etwa 16 Minuten ausfüllten. Ein grosser Theil der Schuld jenes schleppenden Gesanges musste den Bläsern zur Last gelegt werden, die die einzelnen Töne nicht schwer genug angeben konnten. Der Leser, der den Gemeinegesang mit Posaunen begleitet hört, wird dieselbe Erfahrung nicht selten machen können, und Wiener's Ausspruch: die Posaune oder Trompete schmettere den Gemeinegesang zu Tod — nicht ganz grundlos finden.

Nur Eine der in dem Obigen angeführten Autoritäten, Fink, findet in dem Choralgesange blos Rhythmus, keinen Takt; er würde also weder auf die eine, noch auf die andere Seite zu stellen sein.

Wiener und Heinisch stehen in Beziehung darauf, wie ihnen der gegenwärtig übliche Choralgesang erscheint und welche Wünsche desfalls Seitens der Gemeinen ihnen bekannt geworden, einander schroff gegenüber. Wenn Dr. Wiener (S. 70) behauptet: „Das Verlangen nach Verbesserung des Kirchengesangs regt sich aller Orten" — und Heinisch erwidert: „Dem müssen wir geradezu widersprechen" (S. 89) — so sind Beide nicht mehr unbefangen und gehen zu weit. Keiner von ihnen wird die oben citirte Beschreibung des gegenwärtigen Choralgesangs aus der Luft gegriffen, sondern dem Leben entnommen haben. Dann folgt aber gerade aus der Existenz dieser Behauptungen, dass weder die eine noch die andere eine allgemeinere Geltung beanspruchen kann. Hr. Heinisch, der wohl so glücklich ist, in seiner Nähe einen geordneten, frischen Gemeinegesang zu besitzen (vielleicht wie oben unter 2 ein Beispiel abgedruckt ist), wird die Nothwendigkeit einer beziehungsweisen Verbesserung, ohne sich selbst zu widersprechen, nicht bestreiten, so lange noch ein Choralgesang hier oder da vorhanden ist, wie ihn Mattheson oder G. Weber beschreiben, oder das Stuttgarter Lexikon verlangt Aber auch erklärte Gegner des all-rhythmischen Chorals dringen in den hier angeregten Beziehungen auf Verbesserung — ich meine Dresel, S. 31 ff. der angeführten Schrift, und G. Nauenburg (Allg. musikal. Zeitung von 1847, S. 789), Anderer nicht zu gedenken — und das ist, sollte ich meinen, Beweises genug, dass jene glänzende Darstellung, wie Hr. Heinisch sie giebt, noch bei Weitem nicht in dem Umfange auf unsern Kirchengesang passt, dass man Wiener's Behauptung mit so apodiktischer Gewissheit zurückweisen dürfte. (Schluss folgt.)

Berlin.

Musikalische Revue.

(Verspätet.) Am 7. d. M. fand in der Nicolai-Kirche zum Besten des Landwehr-Unterstützungs-Vereins ein Concert statt, welches von Hrn. C. Hennig veranstaltet, vielseitig unterstützt und vom Publikum zahlreich besucht war. Hr. Hennig fand Gelegenheit, sich in den verschiedensten Richtungen als Musiker zu bethätigen, theils als Dirigent, Orgelspieler und Componist, bewiess überall das Streben nach einem höheren Ziele, dem aber die künstlerische Weihe noch fehlt. Sein Orgelspiel ist sicher und auch fertig, seine geistlichen Compositionen aber neigen sich immer mehr einer süsslichen und weichlichen Manier zu, obgleich sie mit Fleiss gearbeitet sind. Hr. Krause, der eine Arie aus dem „Paulus" sang, ist ein so ausgezeichneter Oratoriensänger, dass man sich jedesmal freut, ihm auf diesem Felde zu begegnen. Hr. Kraus sang aus der „Schöpfung" auch Frl. Deisenroth, der eine reinere Intonation zu wünschen wäre. Die Ouverture zum „Paulus" und die Begleitung zu einzelnen Gesangsnummern wurde unter Jos. Gungl's Leitung ausgeführt. Auch hier bewährte sich Dirigent und Orchester als tüchtig, wenn auch auf einem ganz andern Gebiete. Die Begleitung der Blase-Instrumente zur Orgel in der Toccata für Orgel und Blechmusik von Geyer liess dies interessant compoonirte Musikstück durch eine unerträgliche Unreinheit der Stimmung nicht zur Geltung kommen. Der Hennig'sche Gesangverein bewiess in den Chören sehr wackere Leistungen.

Hr. Concertmeister Ries veranstaltete am 19ten im Cäciliensaale der Singacademie eine Prüfung seiner Zöglinge und der von ihm vor etwa vier Monaten gegründeten Orchesterschule. Mit einem planmässigen Unterricht im Violinspiel, als dem eigentlichen Fundamente des Orchesters, liegt es seit langer Zeit bei uns im Argen, und es ist ein verdienstvoller Gedanke des auf diesem Gebiete so anerkannten Künstlers, diesen Theil des für das königliche Orchester so wichtigen Unterrichtsgegenstandes neu zu beleben. Denn die vorhandene Orchesterschule liegt krank darnieder, fördert wenig zu Tage, und bedarf auf die eine oder die andere Weise einer Regeneration. Die Prüfung in Rede führte uns die Leistungen zweier Abtheilungen vor, in deren ersterer Uebungen von Böhmer, und Studien aus verschiedenen Schulen (Rode, Kreutzer, Baillot und des Leiters der Prüfung) zum Vortrag kamen. Die jungen, zum Theil noch sehr jungen Kräfte leisteten das Mögliche und überraschten namentlich durch ein correctes zweistimmiges Spiel. Die zweite Abtheilung, aus vorgerücktern Schülern bestehend, zeigte sich ausser den ein- und mehrstimmigen Vorträgen auf der Violine, schon sehr geschickt im Zusammenspiel, wovon eine Ouvertüre von Händel und ein Symphoniesatz von Haydn lebhaftes Zeugniss ablegten. Im Ganzen, sowohl in der methodischen Anordnung des Stoffs wie in der erlangten Ausbildung zeigte sich ein durchdachter, sachverständiger Plan, ohne den es nicht möglich ist, das so wichtige Ziel einer Orchester-Bildungs-Schule zu erreichen. Möge das Unternehmen des Herrn Concertmeisters Ries den Fortgang haben, zu dem die erfreulichen Leistungen vollkommen berechtigen

In der Königl. Oper hörten wir an demselben Abende

„Joseph in Egypten“ von Mehul. Diese vortreffliche Oper ist seit sehr langer Zeit nicht auf der Bühne gewesen und erschien nun, neu einstudirt und mit den besten Kräften, über welche in diesem Augenblicke die Regie gebietet, ausgestattet. Wir müssen auf alle Fälle, und namentlich unter solchen Verhältnissen, mit Dank anerkennen, dass man das Werk zur Aufführung brachte und dass es unter der tüchtigen Leitung Taubert's auch mit entschiedenem Erfolg zur Aufführung kam. Das wahrhaft Schöne hat noch zu allen Zeiten seine Freunde gefunden. Von den betheiligten Kräften sind besonders Hr. Krause (Jacob), Hr. Mantius (Joseph) und Hr. Kraus (Simeon) mit aller Anerkennung zu nennen. Die beiden erstern lösten als ächte Künstler ihre Aufgabe mit so vielem Geschick, dass ihre Leistungen zu öfterm Beifall veranlassten. Sie haben sich in die Rollen hineingelebt und das eigene Naturell kommt ihnen dabei sehr zu Statten. Hr. Kraus, dessen Betheiligung an dem Werke mehr eine dramatische als musikalische ist, befriedigte nicht minder und erinnerte an seine besten Aufgaben, die wir auf hiesiger Bühne von ihm gesehen haben. Frl. Gey war ein ganz naiver Benjamin und zeigte ein anerkennenswerthes Streben, den Inhalt der Rolle zu erfassen, wenn es auch im Dialog noch nicht vollkommen gelang. Ebenso verdienten Frl. Kellberg als Vorsängerin im Frauenchor, und Hr. Lieder im Dienste Josephs, Anerkennung. Ganz vortrefflich gelangen die Chöre und Ensembles, so dass die Wirkung des Ganzen in jeder Beziehung wohlthuend war und einen dem entsprechenden Eindruck auch im Publikum hervorrief.

d. R.

Correspondenz.

Wiener Briefe.

XV.

Ich kann nicht umhin, Ihnen von einem Sammelwerk zu sprechen, welches unter den Wiener Editionen der letzten Zeit einen eigenthümlichen und ehrenvollen Platz einnimmt.

Es sind dies die „klassischen Studien für das Pianoforte“, aus Meisterwerken gewählt und mit Vortragszeichen und Fingersatz versehen von Jos. Fischhof, Professor am hiesigen Conservatorium. (Sechs Hefte, bei Haslinger.)

Unter diesem Titel hat Hr. Prof. Fischhof aus der reichen Literatur der älteren Klaviermusik (insbesondere der Mitte des 18ten Jahrhunderts) die schönsten Blumen herausgewählt und zu einem stattlichen Strauss gebunden. Diese Absicht und Aufgabe des Werks überzeugt uns, noch ehe wir prüfend an das Wie der Ausführung geschritten, dass wir ein wahrhaft verdienstliches Unternehmen vor uns haben. Man kann nichts Besseres für die künstlerische Bekehrung der Menschen thun, als wenn man ihnen eine Mühe erspart. Dies thut die vorliegende Sammlung in mehr als Einer Hinsicht. Wenig Klavierspieler dürften in der Lage sein, zu den Quellen selbst zu gelangen, aus welchen Fischhof geschöpft, d. h. die betreffenden Einzel- und Gesammt-Ausgaben anzuschaffen, deren Erlangung ebenso kostspielig als schwer ist. Eine weitere Schwierigkeit für Novizen wäre es dann, was er zunächst aus dem reichen Inhalt dieser Original-Sammlungen auswählen und vornehmen solle? Bei der ausserordentlichen Fruchtbarkeit der älteren Klavier-Componisten namentlich in den kleinern Gattungen von Gesellschaftsmusik, ist es eine nothwendige Folge, dass sie darunter manches herzlich Unbedeutende hinterlassen haben und sich neben den geistvollsten Stücken solche finden, welche ein ungeübtes oder befangenes Auge als „klassisch“ und „gediegen“ begrüsst, während sie in der That nur auf die gemüthlichere Benennung „zopfig“ Anspruch haben. Es ist demnach für Jeden, der das Studium der älteren Klassiker nicht mit dem Ernst eines Hochgelehrten betreibt, die dankenswertheste Hülfe und Aufmunterung, wenn eine erfahrene Hand bereits für ihn geprüft und gesichtet hat.

Allein wenn selbst diese beiden Schwierigkeiten gehoben wären, wenn Jedermann die Original-Ausgaben von Bach und Händel im Besitz und einen wählerischen Freund an der Seite hätte, die wahre Verlegenheit ginge für den Dilettanten erst recht an. Er findet in den gestochenen Exemplaren nichts von den Vortragszeichen, an welche ihn die neuere Sitte gewöhnt hat, die Noten sehen ihm starr und allgemein entgegen, kaum dass sie ihm hie und da mit einem einfachen *p.* und *f.* zu Hülfe kommen. Schlägt er aber ein altes geschriebenes Exemplar auf, so wimmelt es vor seinen Augen von Schnörkeln, Punkten, Strichen und andern verhexten Zeichen, deren nähere Bekanntschaft zu machen er nie so glücklich war. Dies sind die „*Agréments*“ oder Verzierungen, womit unsere guten Grosseltern ihre Solo-Vorträge würzten, oft so verschwenderisch würzten, dass sie an gewisse deutsche Bücher erinnerten, wo der Text über den Noten schwimmt. Diese *Agréments* nun, womit ein bestimmtes Stück ausgestattet wurde, waren in den wenigsten Fällen vom Componisten selbst vorgeschrieben, sondern dem Geschmack und der Erfindungsgabe des jeweiligen Spielers überlassen.

Wer von uns erinnert sich nicht alter Herren oder Damen, ehrwürdiger Ruinen jener Periode, welche nicht zwei Noten nach einander spielen konnten, ohne einen Doppelschlag oder Mordent zwischen sie hineinzuschieben! Namentlich waren die einfach sangbaren Themen die geduldigen Schlachtrosse, auf denen sich die allgemeine Geschmacklosigkeit tummelte. Gegenwärtig hat selbst die letzte dieser unkünstlerischen Concessionen, die grosse Fermate in Concerten, welche den Spieler einlud, nun nach Belieben einen Kleks in das fremde Gemälde zu machen, verschwunden. Dass sie sich so lange erhielt, gereicht mehr den damaligen Virtuosen zur Ehre, als den Componisten.

So aber, wie sich bis jetzt noch Cadenzen zu Mozart'schen und Beethoven'schen Concerten erhalten haben, wurde auch damals eine besonders gelungene Art, das Stück zu verzieren, von ihrem Erfinder als ein schätzbares Vermächtniss weiter überliefert. Namentlich machte der Componist des Stückes selbst eine Art von Zunftgeheimniss aus seiner Coloratur, welche er nur seinen unmittelbaren Schülern abschriftlich mittheilte, während die gestochene Edition nichts weiter darbot, als den unilluminirten Kupferstich. Da nun, als der Notenstich noch selten und theuer war, die Sitte bestand, dass der Maestro seinen Schülern die Stücke selbst aufschrieb, gab er verschiedenen Schülern oft dasselbe Stück mit verschiedenen Ausschmückungen, wie dies z. B. an mehreren Manuscripten Seb. Bach's zu sehen, welche in der Thomasschule zu Leipzig aufbewahrt sind.

Im Laufe der Zeit mussten nun nothwendig Manuscripte und Editionen zum Vorschein kommen, welche bei gleicher Glaubwürdigkeit unter einander und mit der Originalausgabe mannigfach abwichen.

Man sieht, wie sich die Schwierigkeit einer späteren Redaction verdoppelt und mit Erfolg nur von einem Mann unternommen werden kann, dem alle wichtige Ausgaben und möglichst viele gleichzeitige Manuscripte zu Gebote stehen, neben diesen der Geschmack und die Sachkenntniss, zu den Controversen derselben das Richtigste zu wählen. Hr. Fischhof war dem Unternehmen vorzüglich gewachsen, da er durch den Besitz einer sehr reichhaltigen werthvollen Bibliothek begünstigt ist und ihm das zweite Erforderniss: Geschmack und Sachkenntniss eben so wenig abgesprochen werden kann. Er hat jedes Stück mit genauen Vortragszeichen und sehr sorgfältigem Fingersatz ausgestattet. Eine Nummer sogar (die Bach'sche Orgelfuge in *A*) selbst für's Piano arrangirt Bei jedem Stück sind die verschiedenen dabei benutzten Ausgaben und Manuscripte namentlich verzeichnet. Die Sammlung enthält in 6 Heften 10 Stücke.

Am stärksten sind Bach und Händel vertreten, jeder mit vier Stücken, nebst diesen ist nur ein Componist aus der vorhergehenden und einer aus der nachfolgenden Periode aufgenommen, Scarlatti und Mozart, jeder mit einem Stück.

Was Hrn. Fischhof's Auswahl betrifft, so hat sie nicht viel Neues getroffen, sie bringt meist Stücke, welche bereits in neuen Ausgaben veröffentlicht und durch moderne Concertgeber vielfach bearbeitet und bekannt geworden sind. Dies Verfahren wird Lob oder Tadel erfahren, je nach dem Standpunkt, von welchem man die Sammlung betrachtet. Sollte diese ein streng im Interesse der musikalischen Wissenschaft unternommenes Werk sein, eine Bereicherung für Künstler und Kenner, dann hätte der Sammler jedenfalls Stücke vermeiden müssen, welche allgemein zugänglich und bekannt sind, er musste neue Schätze an's Licht der Oeffentlichkeit ziehen; Schätze, die bisher als todtes Kapital einer Bibliothek oder versperrtes Schaustück eines reichen Dilettanten verborgen lagen. Dies war bei **Fischhof** nicht der Fall. Die vorliegende Sammlung hat im Gegentheil die Absicht, klassische Klaviermusik möglichst in's grosse Publikum zu verbreiten und modernen Spielern durch Wahl und Einkleidung gefällig zu machen, was sie ohne diese Wahl und Einkleidung geradezu abgeschreckt hätte. Dieser Standpunkt (der populäre, im Gegensatz zum wissenschaftlichen) ist, meiner Ansicht, der einzig richtige, aus dem man Fischhof's Sammlung auffassen darf und der auch dieser Beurtheilung durchaus zu Grunde liegt.

Es war demnach nothwendig, vor Allem solche Stücke aufzunehmen, welche nicht blos in innerm Werth, sondern auch im Glanz des Erfolges schimmern. Nun weiss jeder Pianist und jede Pianistin, dass Liszt in seinen Concerten die Händel'schen Variationen in *E* spielte, dass Klara Schumann sich die Bach'sche Orgelfuge in *A* für's Piano transponirt hat, dass Sophie Bohrer mit der *G-moll-Gique* von Mozart Furore macht und Evers mit der Scarlatti'schen Sonate das Publikum mehr entzückt hat, als er es je mit seinen eigenen eleganten Dingerchen im Stande war. Die Macht des Beispiels ist gross, wenn es von Virtuosen herkommt, und um eines berühmten Pathen willen plagt sich mancher Dilettant mit einem Stück, dem er aus Achtung für den Erzeuger diese Ehre vielleicht nicht erwiesen hätte. Muss sich ja der von seinem Jahrhundert hochgefeierte Sänger und Componist Stradella bei Hrn. v. Flotow bedanken, dass man jetzt etwas von seiner Existenz weiss!

War es also dem Sammler redlich darum zu thun, der klassischen Klaviermusik viele Anhänger zu gewinnen, so durfte er die bereits beliebt gewordenen Stücke durchaus nicht zurücklegen, um sie etwa durch bisher unbekannte zu ersetzen. Wohl aber wünschen und erwarten wir, dass dies in den späteren Fortsetzungen der Sammlung geschehen werde.

(Schluss folgt.)

Feuilleton.

Pariser Gewerbe-Ausstellung.

(Fortsetzung.)

Saiten-Instrumente und Bogen von M. Villaume.

Bevor die Jury ernannt und constituirt ist, ein Wort über dieses Institut in Bezug auf die Kunst der Fabrikation musikalischer Instrumente.

Von jeher war es Brauch, wie schon Charles Nodier meinte, dass man hierzu gewöhnlich Mathematiker, Akustiker, Physiker, doch niemals Praktiker wählte, und wie unsere Präfecten unter der vorigen Regierung stets eine **gerechte** und **ehrliche** Jury aufführten, so sehen auch wir in neuester Zeit jene improvisirte Jury Gegenstände der Kunst und der Phantasie nach den scholastischen Regeln des Contrapunkts beurtheilen.

Wir versprachen, unsern heutigen Artikel der Besprechung der Blechinstrumente zu widmen, aber Ehre, wem Ehre gebührt, und obgleich in der Republik, rufen wir dennoch: „*Vive le roi — des instruments!*" Wir bringen ein Hoch dem herrlichen Instrument, das allein unter allen den Wohllaut der menschlichen Stimme besitzt, gegen welches jede Neuerung bis heut gescheitert ist und welches allein sich in seiner ursprünglichen Form erhalten hat, wie sie von Amati, Guarnerius, Magini, Steiner und Stradivarius festgestellt worden, diesen Meistern, welche in ihrem Fache das waren, was für die französische Poesie Corneille, Boileau, Molière, Racine und La Fontaine gewesen sind.

Mehr als ein Neuerer hat es versucht, die antike, gothische Form der Geige umzuformen, keinem ist es jedoch bis jetzt gelungen. Man ist zu der Ueberzeugung gekommen, dass dieses kleine Instrument in seinem Bau den höchsten Grad der Vollendung erreicht hat, und die fünfsaitige Violine, so wie die Bass-Baryton (Bassgeige), welche aus der *Viole d'amour* entstanden, sind, so wie viele andere alte Instrumente, welche sowohl Chanot als seine zahlreichen Vorgänger erfunden, in Vergessenheit gerathen.

Nachdem die Form der Geige als die vollkommenste anerkannt war, blieb den Geigenbauern unserer Zeit nur noch die Kunst, die alten Meister nachzuahmen und zu erreichen, besonders den vorzüglichen Ton zu erreichen; denn hierin allein lag von jeher das Geheimniss, von welchem selbst die ausgezeichneten Fabrikanten keine Rechenschaft zu geben vermochten. Der Charakter und die Schönheit des Tons, der Eindruck, welchen derselbe auf unsere Sinne hervorbringt, sind wie die Sympathie ein Mysterium. Was macht den Ton der Magini so grossartig, ernst und melancholisch; den der Guarnerius hell und weittönend, aber kleiner als den der Stradivarius, welcher rund, mächtig und weitschmetternd ist? Woher wiederum der Contrast mit der zarten, schmelzenden, etwas lächelnden Amati? Niemand, weder Gelehrte noch Praktiker, vermögen hierüber Aufschluss zu geben.

Einem Meister ist es vor vielen gelungen, nach den unermüdlichsten Anstrengungen und Forschungen die täuschendsten Nachahmungen zu liefern; es ist dies Hr. **Villaume**, welcher durch seine Leistungen den französischen Geigen einen europäischen Ruf gesichert hat. Gleich einem Macpherson, Chattertor und Walter Scott gelang es ihm, die Muse früherer Jahrhunderte herauf zu beschwören.

Jetzt nun endlich ist es Hrn. Villaume sogar gelungen, selbstschöpferisch aufzutreten, indem er ein Instrument erfunden hat, womit er das Orchester, diese grosse Familie der Töne, um eine ernste, mächtige Stimme bereichert hat. Es ist dies ein grosser dreisaitiger Contrebass, dessen besponnene Saiten die 1ste Saite *C*, die zweite *G* und die dritte dünnste *C* angiebt. Er ist 11 Fuss hoch und 3 Mètres 65 Centimètre breit, steht eine Quinte niedriger als der Contrebass, welcher nicht, wie man allgemein glaubt, eine Octave niedriger als das Cello steht. Die reinen Saiten dieses colossalen Instruments haben einen guten Klang. Da die Saiten zu breit sind, um dem Druck der Finger zu gehorchen, so hat der Erfinder eine Art beweglicher eiserner Kämme *(Sillets)* angebracht, welche auf die Saiten niederdrücken und durch 7 kleine Pedale vermittelst der linken Hand in Bewegung gesetzt werden. Diese eisernen *Sillets*, welche die halben Töne der chromatischen Tonleiter hervorbringen, ersetzen den Fingersatz der linken Hand, welche die 7 kleinen Pedale am Griff, welcher wir so eben erwähnt, bewegt. Der Effect dieses Instruments ist der einer hellen, reinen Klangfarbe, und wird dasselbe im Orchester mit Glück den kleinen Contrebass *(Contre-Basson)*, den Beethoven anwandte und der wegen seiner schlechten Stimmung später verworfen werden musste, ersetzen. Wir sind begierig zu

erfahren, ob die Jury dieses schöne Instrument als eine gute Erfindung belohnen, oder vielleicht aus Ehrfurcht vor den classischen Ideen verbannen und dadurch das Orchester, diese grosse Lyra, welche die Massen bewegt um sie zu beruhigen, um einen ernsten, feierlichen Ton bereichern oder berauben wird.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Berlin. Das zweite Auftreten der Frl. Pauline Zschiesche in „der Gott und die Bajadere" machte einen entschieden günstigern Eindruck als das erste. Spiel und Gesang der jungen Künstlerin entfaltete sich mehr, und so fehlte auch nicht der Beifall, welcher namentlich sehr reichlich bei der Arie des zweiten Akts gespendet wurde.

— In diesem Augenblick ist der Musik-Director Fétis aus Brüssel hier anwesend.

— Mad. Palm-Spatzer wird nicht, wie wir erwarteten, zu Gastspielen hier eintreffen, das Personal wird also erst am 1. September mit der Rückkehr der Fr. Dr. Köster und Frl. Tuczek wieder vollständig sein.

Potsdam. *Sic transit gloria!* Die früher berühmte K.K. österr. Kammersängerin Fr. Ernst-Seidler ist jetzt unter dem Namen Fr. Kurt Mitglied des hiesigen Tivoli-Theaters!

Bonn. Fr. Kinkel, Gemahlin des verurtheilten Professors der hiesigen Universität, ist die unter dem Namen Johanna Mathieux bekannte Lieder-Componistin. Dieselbe hat jetzt bei Schott in Mainz eine Anweisung zum Gesang für Kinder veröffentlicht.*) Ebendaselbst ist erschienen: „das Wunderwasser", komische Oper, deren Text von Sauvage, die Musik von Grisar, und von Flotow für die deutsche Bühne eingerichtet ist.

Görlitz. Unsere Stadt, die in einer sehr bevölkerten und wohlhabenden Gegend gelegen, wird jetzt auch ein Theater erhalten. Es sind dazu Actien gezeichnet, welche schon die Höhe von 1500 erreicht haben sollen. Görlitz zählt zu seinen Bewohnern den berühmten Veteranen Heinrich Blum, der bei Ausführung dieses Unternehmens mit seiner ausgedehnten Kenntniss und Erfahrung den Unternehmern von grossem Nutzen sein wird.

Hamburg. Das jüngste Auftreten der Mad. Küchenmeister als Recha in der „Jüdin" gab der Künstlerin Gelegenheit zur vollsten Entfaltung ihres schönen Talentes und bestätigten das Urtheil, welches wir uns durch ihren ausserordentlichen Erfolg als Isabella in „Robert der Teufel" gebildet hatten. Würdig stand ihr Mad. Howitz-Steinau als Eudoxia und Hr. Wurda als Eleazar zur Seite. Unstreitig gehört diese Darstellung zu den besten, die wir seit langer Zeit auf unserer Bühne gesehen.

Frankfurt a. M. Die nächste Rolle, in der Roger auftritt, wird Georg Brown in der „weissen Dame" von Boieldieu sein. Alle, die den Künstler in dieser Rolle sahen, nennen es die *Non plus ultra*-Leistung eines Tenors. Die letzte Rolle, in der er auftrat, war Eleasar in der „Jüdin"; keine Beschreibung reicht aus, um das zu umfassen, was der Künstler in dieser Rolle leistet. Nach Beendigung seines Gastspiels ist Hr. Ditt hier engagirt und wird trotz seiner anerkannten Trefflichkeit einen schweren Stand nach Roger haben.

Leipzig. Das Säcularfest von Goethe's Geburtsfeier wird ausser im Theater, auch in allen hiesigen Schulen und in der Aula der Universität durch Redevorträge und Musikaufführungen gefeiert. Musikdirector Rietz wird im Saale des Gewandhauses ein Concert veranstalten, in welchem „die Walpurgisnacht" von Mendelssohn, dessen Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" und Lieder mit Goethe'schem Text zur Aufführung kommen werden.

— Hr. Kahle aus Breslau gastirt hier und erwirbt sich anerkennenden Beifall. Ob derselbe uns aber Hrn. Wiedemann ersetzen könnte für den Fall, dass dies von der Direction beabsichtigt würde, bezweifeln wir, denn ungeachtet seiner guten Stimme und angenehmen Spiels geben wir doch in der äussern Erscheinung und Kraft des Organs Hrn. Wiedemann den Vorzug.

— Der Musikdirector Kunze vom Leib-Regiment aus Dresden ist in Stelle Canthal's als Director der Stadtmusikchors getreten.

Dresden. Hr. v. Lüttichau, der Intendant des hiesigen Hof-Theaters, wird nächstens sein 25jähriges Jubiläum feiern und damit sein Amt niederlegen.

— Es ist also jetzt als gewiss zu betrachten, dass trotz aller Zerwürfniss uns dennoch Tichatschek bleibt. (Es ist doch ein eigenes Ding um einen guten Tenor, selbst wenn er leise den Berg abwärts geht, wie Tichatschek.)

Wien. Das Karl-Theater soll schon in der Mitte des August eröffnet werden und durch die Hälfte dieses Monats eine kleine italienische Operngesellschaft in demselben Gast-Vorstellungen geben.

— Viel Aufsehen erregt das nunmehr vollendete neu aufgebaute Haus in der Rauhensteingasse, die Geburtsstätte Mozart's. Der Eigenthümer des Hauses hat die Erinnerung an Mozart's Geburtsstätte durch sehr zierliche elegante Arabesken, welche musikalische Gegenstände behandeln, ausdrücken lassen. Auch finden sich in den Mauernischen am Portal des Hauses die trefflich gemachten Brustbilder Cherubini's, Beethoven's, Haydn's, Gluck's und noch mehrerer anderer Tonheroen. *P.*

— Meyerbeer war einige Tage hier und soll dem Vernehmen nach Besprechungen mit Holbein über die Aufführung des „Propheten" gehabt haben. Gestern ist er nach Gastein abgegangen.

— Hr. v. Holbein ist durch ein neues, durch ärztliches Attest beglaubigtes Kur-Urlaub-Verlängerungsgesuch des Frl. Zerr auf 14 Tage in Verzweiflung. Es scheint sicher, dass er mit dem 1. April wieder von der Unternehmung abtritt, und das wird sehr gut sein. So verrostetes Perrücken-Regiment wird der Hofoper schwerlich mehr auf die Beine helfen. *Th. Hor.*

— Man hofft, Roger wird hierher kommen und im Kärnthnerthor-Theater auftreten.

Lemberg. „Maria von Rohan" von Donizetti wird binnen Kurzem hier zur Aufführung kommen. Mad. Dennemy-Ney ist hier engagirt worden.

Linz. Erl hat endlich mit seinem Gastspiel begonnen und trat in „Don Sebastian" und „Martha" auf. Kräftig wurde der Künstler durch Mad. Stöckel-Heinefetter unterstützt und fand grossen Beifall. Ein ihn eben befallenes Halsübel hindert den ferneren Fortgang seines Gastspiels.

Cassel. Zum Geburtstag des Kurfürsten wird „das Diamantkreuz" von Saloman zum ersten Mal in Scene gehen. Unsers Wissens sind wir die ersten, welche diese Oper nach Berlin zur Aufführung bringen.

Paris. Die Tochter der berühmten Madame Camilla Pleyel, Frl. Marie Pleyel, eine ausgezeichnete Claviervirtuosin, ist im Begriff das Virtuosenthum aufzugeben und die Bühne zu betreten und zwar als Schauspielerin.

— Die Angelegenheiten des Italienischen Theaters sind noch immer dieselben. Unter Ronconi's Verantwortlichkeit werden fortwährend neue Contracte abgeschlossen, und man bereitet alles zur Wiedereröffnung vor. Man versichert dass M. Lumley von seiner Forderung abgestanden.

*) In einer der nächsten Nummern erfolgt eine Beurtheilung dieses Werks. d. R.

— **Theresa Milanollo**, welche jüngst von ihrem Triumphzuge zurückgekehrt ist, weilt augenblicklich in Malzeville bei Nancy, woselbst sie in einem eigens durch ihren Vater erbauten, nach ihr benannten Saal ein grossartiges Musikfest am 19t d. M. zu veranstalten gedenkt. Die ausgezeichnetsten Künstler und Dilettanten von Nancy werden ihre Kräfte zu dieser musikalischen Festlichkeit vereinigen.

Brüssel. Man ist mit der Inscenesetzung des „Propheten" augenblicklich beschäftigt. **Octave** wird den Johann v. Leyden, Frl. **Mequillet** die Fides geben, die andern Rollen werden durch Frl. **Julien**, **Dignet Brémond** besetzt werden.

— Bei der letzten Prüfung der Schüler des Conservatoir erhielt Hr. **Rudolph Gleichauf** den ersten Preis in der Violin-Classe, der Hr. **de Beriot** als Lehrer vorsteht. Glänzend sind die Resultate, welche die Schüler dieses Meisters liefern. Herr Gleichauf besitzt eine vollendete Technik und in seiner ganzen Spielart spiegelt sich die Methode des berühmten Lehrers ab.

London. Mozart's Oper: „Figaro's Hochzeit" wurde am 14. d. trefflich dargestellt. Mme. **Sonntag** erschien darin zum ersten Male als Susanna, die **Parodi** als Gräfin, die **Alboni** als Page.

Petersburg. Man schreibt uns aus dieser Hauptstadt, dass der berühmte Claviervirtuose und Componist **Adolphe Henselt**, der am russischen Hofe eine Stellung als Lehrer und Concertspieler einnimmt, eine Reise nach Paris unternehmen wird, um sich dort hören zu lassen. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass derselbe auch Berlin besuchen und daselbst sich öffentlich hören lassen wird.

Venedig. Trotz der Belagerung und Beschiessung unserer Lagunenstadt sind unsere Theater besuchter als je. Bei der Aufführung von Rossini's „Wilhelm Tell" wird im vierten Acte das Banner des heiligen Marcus mit dem Löwen, dem Wappen der venezianischen Republik, mit den lebensgrossen Bildnissen von Bem, Kossuth, Garibaldi und Mazzini auf die Bühne gebracht. Die Nationalhymne steigert den Enthusiasmus bis zum Excess.

Verantwortlicher Redacteur **Gustav Bock**.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

8te Nova-Sendung
von ***Ed. Bote & G. Bock* (G. Bock)**
Königl. Hof-Musikhändler in Berlin, Breslau u. Stettin.

	Rthlr.	Sgr.
Fuchs, A., Drei Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 2.	—	10
Gung'l, Josef, Träume auf dem Ocean. Walzer. Op. 80. f. Pfte.	—	15
— —, do. do. f. Pfte. à 4 mains	—	20
— —, do. do. f. Pfte. u. Vln.	—	—
— —, do. do. f. Orch.	2	—
Halévy, F., Das Thal von Andorra, Potp. f. Pfte. arr. v. F. Brissler.	—	20
Heller, St., La Marguerite du Val d'Andorre, Caprice brill. p. le Piano. Op. 66.	1	—
Jugendfreund (Ami de la Jeunesse), cpl. à 4 mains. Cah. II.	1	20
Leutner, Alb., Soldaten-Abschied, Marsch f. Pfte.	—	5
Liederlenz, Dichtungen v. A. L. Lua f. 1 Singstimme m. Pfte.-Begl.		
No. 4. Neithardt, Frühlingsschnen	—	5
» 5. Taubert, An die Nachtigall	—	7½
Solms-Sonnenwalde, Graf zu, Defilir-Marsch f. Pfte	—	7½
Voss, Ch., O wüsstest Du, wie ich Dich liebe! Romanze f. Tenor od. Sopran m. Pfte.-Begl. Op. 48c.	—	10
— —, Wladyslawa, Mazourka-Caprice p. Pfte. Op. 65. No. 3.	—	20

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden erschien so eben:

Jos. Haydn's sämmtliche Quartette
für 2 Viol., Viola u. Violoncello in Stimmen.
Neue elegante Ausgabe.
Heft II. (enthält die sieben Worte des Erlösers am Kreuze als Original-Quartette.)
Subscriptions-Preis nur 1 Thlr.
Compl. Exemplare des 1sten Bandes sind noch durch alle Musikalien-Handlungen zum billigen Subscriptions-Preise à 9 Thlr. zu erhalten.

Zu **Goethe's 100jähriger Geburtstagsfeier** am 28. August erscheint in unserm Verlage:

Franz Liszt, Fest-Album,
Vocal-Compositionen zur Säcular-Feier von Goethe's Geburtstag.

Inhalt: 1) **Licht! mehr Licht!** (Goethe's letzte Worte), Chorgesang f. Männerstimmen mit Trompeten und Posaunen. 2) **Weimar's Todten**, Gedicht von Fr. v. Schober, f. Bass od. Bariton mit Orchester od. Piano. 3) **Chor der Engel** aus Goethe's Faust, 2ter Theil, für 2 Soprane u. Altstimmen mit Piano-Begleitung.

Im vollständigen Klavier-Auszuge 1⅔ Thlr.

☞ In **Weimar** wird das Werk unter **Liszt's** eigener Leitung am Festtage aufgeführt.

Alle Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Es erhalten somit die vielen Verehrer Goethe's, denen es nicht vergönnt ist, sich persönlich der Feier anschliessen zu können, ein sehr interessantes, literarisch-musikalisches Werk, zur Erinnerung an diese grosse Feier.

Schuberth & Comp.
in Hamburg u. New-York.

Bei **C. A. Klemm** in Leipzig erschien so eben:

	Thlr.	Ngr.
Balfe, M. W., Die einsame Rose, Lied f. 1 Stimme m. Pfte.	—	5
Beethoven, L. van, Op. 25. Serenata (per Fl., V. e A.) agginstata p. Pfte. a 4 m. da J. Moscheles. Parte I.	—	25
— —, do. do. Parte II.	1	5
Cherubini, L., Ouverture zu Medea arr. f. 2 Pfte. auf 8 Hände	1	—
Dürrner, J., Aus Op. 5. Der Sommer. Lied f. 1 Stimme mit Pfte.	—	5
Scheller, G., Op. 2. 6 Lieder f. Sopr. (od. Ten.) m. Pfte.	—	20
— —, Op. 3. 4 Lieder f. Alt (od. Bariton) m. Pfte	—	15
Schumann, Rob., Aus Op. 35. Wanderung. Lied f. 1 Stimme m. Pfte.	—	5
— —, Aus Op. 35. Frage. Lied f. do.	—	5
Stahlknecht, A. H., Op. 14. Des Bergmanns Kind. Ballade	—	10

Sämmtlich zu beziehen durch **Bote & Bock** in Berlin, Breslau u. Stettin.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — **Breslau**, Schweidnitzerstr. No. 8. **Stettin**, Schulzenstr. No. 310.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 35. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 29. August 1849.

Zu beziehen durch:
WIEN. Pietro Mechetti qm Carlo.
PARIS. Brandus et Comp., 87. Rue Richelieu.
LONDON. Cramer, Beale et Comp., 201. Regent Street.
St. PETERSBURG. A. Büttner.
STOCKHOLM. Hirsch.

NEW-YORK. Scharfenberg et Louis.
MADRID. Union artistico-musicae.
ROM. Merle.
AMSTERDAM. Theune et Comp.
MAYLAND. J. Ricordi.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von **Gustav Bock**
im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerst. 8, Stettin, Schulzenst. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Der rhythmische Choralgesang (Schluss). — Recensionen (Mehrstimmige Gesänge). — Berlin (Musikalische Revue). — Correspondenz (Wiener Briefe). — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Der rhythmische Choralgesang.

Von *A. G. Ritter.*

(Schluss.)

5. Das Orgelspiel in seinem Verhältnisse zum Choralgesange.

Die Orgel hat, nach der Ansicht der Verfechter des alt-rhythmischen Choralgesangs eine grosse Mitschuld an dem Verfall des Gemeinegesangs, d. h. an der Beseitigung des Rhythmus und der Herstellung der gegenwärtigen Form. Was wird, was soll mit dem Orgelspiel werden, wenn man wieder zu jenen früheren Formen — oder doch zu neuen, den alten analogen — sich hinwendet? ist daher eine Frage, die häufig von Männern sowohl der einen, als der anderen Parthei aufgeworfen wird; denn so übel auch die Orgel wegkommt, wenn es gilt, dem rhythmischen Choralgesange Bahn zu machen, so hat sie sich doch selbst durch ihr Eigenstes, was über jede Verunglimpfung erhaben ist, noch in ziemlichem Gewicht und Ansehen hier wie dort erhalten, und wird sich darin behaupten. Was also aus der Orgel wird, wenn man zur Einführung eines rhythmischen Choralgesangs — gleichviel ob in alter, oder in einer neuen Form — schreitet, darf uns schon deswegen wenig kümmern. Aber verhehlen wollen wir es uns auch keineswegs, dass selbst eine vollständige Trennung der Orgel vom Gemeinegesange, folgt sie aus der Wiederaufnahme des Rhythmus, einen Grund, diesen abzulehnen, nicht abgeben darf, sofern er selbst für das Richtige erkannt worden. Nach den Forschungen unserer Historiker hat die Orgel ursprünglich einer zwiefachen Bestimmung gedient: jener der selbstständigen Vorträge und der des Anschlusses an den Kunstgesang des Chors. Erst später ist ihr die Aufgabe geworden, den Gemeinegesang zu begleiten. Diese Aufgabe würde wohl, auch wenn die Form der Lösung sich ändert, der Orgel verbleiben. Darüber jetzt schon entscheiden zu wollen, bevor in Beziehung auf die Form des Gemeinegesangs eine Einigung getroffen, wäre jedenfalls zu früh. Wir haben hier zunächst jenes Verhältniss in's Auge zu fassen, in welches Hr. Dr. Wiener die Orgel und das Orgelspiel zu der gegenwärtigen Gestaltung des Choralgesangs stellt. Was wir da auf der 66sten Seite und den nächstfolgenden seiner Schrift lesen, ist für uns Orgelspieler wenig erbaulich, zumal da er nicht ganz Unrecht hat. Es ist nur zu bedauern, dass die Geistlichen, die doch von Anfang an die Aufsicht, wie über den Gottesdienst überhaupt, so über das Orgelspiel im Besondern zu führen hatten und führten, nicht zeitig genug gegen das Bestreben der Organisten, die Orgel zur „Herrscherin" zu erheben, ihr Veto einlegten. Wir wollen nur wünschen, dass sie es auch jetzt vorziehen mögen, weder durch Ge- noch Verbot befehlend einzugreifen, sondern jenen Weg einzuschlagen, auf dem allein in Dingen, die auf Erkenntniss und Ueberzeugung beruhen, das wahrhaft Gute und Erspriessliche gefördert werden kann. Hrn. Dr. Wiener aber müssen wir Schritt vor Schritt folgen!

„Es ist — steht auf S. 66. — Es ist durch geschichtliche Forschungen ausser Zweifel gesetzt, dass der Gemeinegesang in der evangelischen Kirche anfänglich nicht von der Orgel begleitet worden ist. — — Die Orgel hatte der die Gemeinde zum Stillschweigen verurtheilenden Kunst der Chorsänger gedient; als eine Gehilfin der Beeinträchtigung also musste sie vor dem freien Gesange der Gemeinde, der bei dem öffentlichen so wenig wie bei dem häuslichen Gottesdienste nach einer Lehne oder Krücke begehrte, fallen."

Hierzu sei nur beiläufig bemerkt, dass der häusliche Choralgesang an den in jener Zeit so häufigen Haus-Orgeln sich sehr wohl eine „Lehne oder Krücke" gefallen liess.

„Wie wären auch so viele Kirchen bis in die neueren Zeiten herab, ja im Norden Deutschlands bis heut zu Tage ohne Orgeln geblieben, wenn man gleich Anfangs daran gedacht hätte, die Orgel als eine Begleiterin des Gemeindegesangs, als eine brauchbare Unterstützerin anzuwenden."

Die Erfahrung belehrt uns übrigens darüber, dass der Gesang in jenen bis auf den heutigen Tag ohne Orgeln gebliebenen Kirchen nicht um ein Haar besser sei, als in andern; ja, die fortwährend sich mehrende Zahl der Orgeln beweist gleichzeitig, für wie nothwendig man sie zur Herstellung eines besseren Gemeinegesangs hält. Das Grund-Uebel liegt wo anders, nicht in der Orgel, nicht in dem armen, abhängigen Organisten. Krüger's „Beiträge" (Leipzig, 1847) enthalten darüber vieles Treffliche und Beherzigenswerthe; und Krüger steht mit seiner Ansicht nicht allein!

„Erst später also ward die Orgel dem Gemeindegesang zugesellt, welcher bis dahin den Choral allein ausführte, und sicherlich der Ansicht nach immer noch das Herrschende über der Orgel bleiben sollte. Wir sehen aber, wie sich dies geändert hat. Die Orgel ist zur Herrscherin geworden, die Gemeinde hat ihr den Gesang abzulauschen und nachzusingen, anstatt von ihr nur begleitet zu werden."

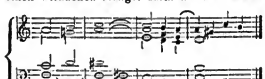
Diese Thatsache hat allerdings ihre vollkommene Richtigkeit; in vielen Kirchen singt der Chor — wenn einer vorhanden — und die Gemeine nur die Töne nach, welche ihr die Orgel in den Mund legt; aber die Ursache ist eine andere als jene, die man zwischen den Zeilen herausliest, besonders wenn man das Folgende, weiter unten ebenfalls Mitgetheilte, danebenhält. Die Orgel konnte erst dann zu herrschen beginnen, als der Gemeinegesang, in sich schwach und haltlos geworden, die Kraft zu herrschen verloren hatte und nach einer „Lehne oder Krücke" sich umthun musste. Erst dann, und nicht früher, mochte die Orgel von der Stelle einer Dienerin, die ihr billig zukam, zur Herrscherin sich emporschwingen. Früher war dies nicht möglich. Die damaligen Instrumente waren, wie die wenigen uns erhaltenen Exemplare und die vorhandenen Dispositionen anderer bekunden, nicht im Geringsten von der Art, einer Gemeine, die sich geltend machen wollte, zu imponiren. Auch würde man den usurpatorischen Gelüsten eines eiteln Organisten bald zu begegnen gewusst haben; allein das Feld, das jener in Besitz nehmen wollte, war ein bereits preisgegebenes. Man liess eben geschehen, was geschah. Also nicht in den Uebergriffen der Orgel, nicht in ihrem eigenmächtigen Heraustreten aus dem ursprünglichen und natürlichen Verhältnisse sind die ersten Ursachen für eine fast vollständige Umkehrung jenes letzteren zu suchen; sie beruhen vielmehr in einem allmäligen Zurückweichen des Chorals selbst aus der von ihm in den ersten Perioden nach der Reformation eingenommenen Stellung, während das Orgelspiel die von ihm verlassenen Positionen einzunehmen suchte. Finden wir doch schon in den Vorreden mehrerer zu Ende des 16ten und zu Anfang des 17ten Jahrhunderts erschienen Gesangbücher laute Klagen über lässigen, faulen Gemeinegesang! Muss somit die Orgel gegen eine, wie mich dünkt, unbegründete und darum ungerechte Beschuldigung in Schutz genommen werden, so bin ich doch gleichwohl weit entfernt, ihre Mitschuld an dem Verfalle des Gemeinegesangs durchaus in Abrede stellen zu wollen. Ein Versuch, den Gemeinegesang zu seiner früheren Bedeutsamkeit zurückzuführen, war zunächst Sache der Vorsänger und der ihrer Leitung untergebenen, zum Theil bis zu Anfang dieses Jahrhunderts und noch länger bestandenen kirchlichen Sängerchöre. Es war zugleich Pflicht der geistlichen Aufseher des Kirchengesangs, die ihnen untergebenen musikalischen Kirchenbeamten zu solchem Versuch dringend anzuhalten, wie es auch Pflicht des Organisten war, berathend und helfend einzugreifen und jene Selbstverläugnung zu bethätigen, wegen deren Mangel sie heutiges Tags so hart angegriffen werden. Ob dies Alles geschehen? — Ich meines Theils zweifle nicht daran. Der Erfolg jener Anstrengungen war aber nicht der erwartete; der Kirchengesang, sowohl in Kirchen mit, als in jenen ohne Orgeln, sank fortwährend. Da erhielt die Orgel Raum und Gelegenheit, den Weg zu einer gewissen Selbstständigkeit einzuschlagen, um von aussen her dem Gemeinegesange jene Eigenschaften zu geben, die er in sich selbst nicht mehr besass. Die Versuchung, solche Gelegenheit freierer Entwickelung, oder, wenn man das nicht will, künstlerischen, oft genug ausgearteten Sichgehenlassens zu benutzen, lag nahe, und wird noch einem jeden, von Mutter Natur nicht zu stiefmütterlich ausgestatteten Orgelspieler nahe treten, wenn er, sich dem jetzigen Choralgesange anschliessend, auf die allereinfachste Accord-Begleitung mit gänzlicher Hinweglassung der Zwischenspiele und sonstiger üblichen Zuthaten sich beschränkt. Setzt er solches — sehr vielseitig empfohlenes! — Verfahren einige Zeit fort, so wird er bald einen Begriff von der wirklichen Nüchternheit und Langweiligkeit unsers Choralgesangs bekommen und einsehen, dass die „tyrannische Albernheit der Zwischenspiele" (wie der liter. Anzeiger des Hrn. Prof. Tholuk in No. 8 sich auszudrücken beliebt) einen tiefer liegenden Grund hat, als von einer Zeile des gesungenen Liedes zu der anderen hinüberzuleiten etc., oder (nach Hrn. v. Winterfeld, S. 63) um die Fingerfertigkeit des Organisten und seine Erfindungsgabe in kunstreicher Modulation geltend zu machen. Der Organist, in früherer Zeit noch mehr als jetzt, wo er in manchen Kirchen durch eine einfache — vielleicht aber etwas kostspieligere Maschine bequem ersetzt werden könnte, auf lebhafte und anstrengende Thätigkeit seiner Fantasie hingewiesen, musste den einförmig sich dahinschleppenden Gesang unerträglich finden und aus nothwendigem, innerem Drange auf Mittel denken, das, was dem Gemeinegesange fehlte: Leben und Mannigfaltigkeit, durch sein Spiel zu ersetzen. So stattete er die Begleitung harmonisch reicher, die einzelnen Stimmen melodisch entwickelter, die Verbindung der einzelnen Zeilen sinnlich eindringlicher aus: Mittel, deren Anwendung nur in dem Stande des Gemeinegesangs ihre Rechtfertigung finden können, und auf deren ferneren Gebrauch verzichtet werden wird, sobald der Choralgesang jene Eigenschaften sich von Neuem erwirbt, die sie ersetzen sollen.

Gewiss ist es aber, dass die Organisten hierin nicht die richtigen Grenzen inne zu halten wussten. Die harmonische Fülle wurde zum Schwulst, melodische Führung zu Gesuchtheit und Schwäche, und das, was — mehr rhythmisch denn melodisch — den Zusammenhang der einzelnen Glieder bezeichnen sollte, wurde ein Mittel, die organische Verbindung zu zerreissen. Es hat also Dr. Wiener in gewissem Sinne wohl Recht, wenn er sagt (S. 67):

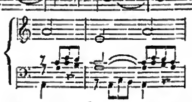
„Die Orgel hat zuverlässig eine grosse Mitschuld an dem Verfall des Gemeindegesangs. Unfähig die verschiedenen Abstufungen des Tonaccents auszudrücken, hat sie den Rhythmus erstickt; mit ihren vollen Klängen hat sie der Langsamkeit Eingang verschafft. Der Eifer der Organisten hat sich ihrem Instrumente zugewendet; der Gemeinde konnte es ja immerhin genug sein, wenn sie von der Orgel hörte, wie sie zu singen habe. So ist der vierstimmige Orgelsatz als die Hauptsache am Choral behandelt worden, und immer künstlicher, immer verwickelter geworden; so hat man sich an der künstlichen Breite des Chorals selbst gar noch nicht genug gethan, sondern unbekümmert um die Gemeinde, ob sie wartend gähnt, ob sie gedankenlos mitten im Sinn der Worte abbrechen muss, in jede Fuge des Rhythmus noch eine Zuthat von Accorden und Figuren eingeschoben, welche wie man sagt, überleiten sollten, wo doch zwischen diesen einfachsten Verhältnissen in der That nichts überzuleiten war. Darauf mag nun viel kostbare Kunst und erlesene Würze verwandt worden sein; aber der Choral ist dadurch zur Reliquie geworden, ähnlich jenen von Haut und Fleisch entblössten Leibern alter Heiligen, deren

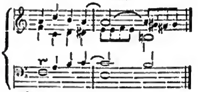
kleinstes Gliedchen von beiden Seiten in goldene Kapseln gefasst und alle aneinander mit zierlichen Kettchen geheftet sind.“

Ist auch die hier geführte Sprache für den, der es mit Amt und Kunst redlich meint, tief verletzend, um so verletzender, als auch nicht die leiseste Andeutung den eigentlichen Hergang berührt und nicht ein Wort es erwähnt, dass der Choralgesang in Kirchen ohne Orgeln nicht besser ist, als in jenen, die von Anfang an so glücklich oder unglücklich waren, ein solches Instrument zu besitzen: so bin ich doch, wie schon oben gesagt, weit entfernt, eine Mitbetheiligung des Orgelspiels an dem ferneren Verfalle des Chorals in Abrede zu stellen. Denn die Organisten haben dadurch, dass sie die Führung des Kirchengesangs ganz und gar in die Hand nahmen, der Gemeine den letzten Rest einer selbstständigen Ausübung des Choralgesanges entzogen; sie sind nicht entschieden genug darauf bedacht gewesen, die Unfähigkeit des Orgeltones an sich, die verschiedenen Abstufungen des Accentes auszudrücken, durch die Wahl der Harmonieen auszugleichen; sie haben endlich die aus solchem Verfahren sich ergebende Entblössung des Chorals von Rhythmus und Takt gesteigert durch Anwendung von Zwischenspielen, wie sie die im Vorigen angedeuteten Worte v. Winterfeld's nur zu sehr rechtfertigen. Man betrachte die Mehrzahl der mit Zwischenspielen versehenen Choralbücher, und man wird die Ueberzeugung gewinnen, dass eine rhythmische Beziehung unter den Zeilen zu erhalten oder herzustellen, nur selten oder gar nicht zu den Absichten des Herausgebers gehörte. Ja, diese Gleichgültigkeit gegen den Rhythmus, die keine der widerwärtigen, an anderen Orten gewiss hart getadelten Rückungen beim Orgelspiel mehr beachtet, geht so weit, dass selbst gedruckte Choral-Vorspiele, also an und für sich vom Choralgesange ganz unabhängige, selbstständige Tonstücke solche Verstösse enthalten, ganz als eine Sache, die sich von selbst versteht und ohne irgend einen Versuch, durch einen Taktwechsel dem rhythmischen Gefühle Genüge zu leisten. Unter den nicht wenigen Beispielen, mit denen ich dienen könnte, mag nur eins hier abgedruckt werden. Es wird, denke ich, hinreichen, das Gesagte zu bestätigen und die Ueberzeugung zu gewähren, dass die von Hrn. Heinisch gegebene Beschreibung des Choralgesangs nicht überall ihre Anwendung finden kann. Die Kritik rügte bei dem Erscheinen des Werkes, aus dem es genommen, den betreffenden Fehler. Seine Wiederkehr in spätern Heften zeigt, dass der Verfasser einen wirklichen Mangel darin nicht erkennen wollte:

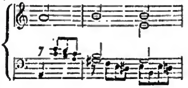


Melodie.





Melodie.



Würde man in anderen, als Orgel-Compositionen ein solches Auseinanderfallen des Ganzen in einzelne, lose nebeneinander stehende Sätze, ein solches Nichtachten der harmonischen und rhythmischen Gesetze, wie die hier mitgetheilten Bruchstücke aufweisen, wohl dulden? Gewiss nicht! Wir Orgelspieler nur sind theils durch den Gemeinegesang, den wir zu begleiten haben, theils ist dieser durch uns dahin gebracht, dass die härtesten Verstösse gegen den ganzen innern Bau eines Tonstücks nicht mehr auffallen; wir leiten durch einen vollkommenen Schluss zu der tonischen Note auf dem leichten Taktgliede hin, ohne den Widerspruch zu fühlen, in den Musik und Text, Harmonie und Accent dadurch gesetzt wird. Aber wenn ein alter, rhythmisch-wechselnder Choral uns vor die Augen tritt, den sein Verfasser mit vollstem Rechte so schrieb, wie er ihn schrieb und ohne ein giltiges Gesetz zu verletzen: da regt sich unser tief beleidigtes Rhythmus-Gefühl; da sprechen wir von Takt und Rhythmus, von Arsis und Thesis, von Prosodie und Versfüssen, genug von allem Möglichen, nur nicht von den Verstössen, die wir vielleicht allsonntäglich begehen, ohne mit unserem musikalischen Gewissen in Conflict zu gerathen. Solche Thatsachen, die Niemand wegläugnen kann, müssen wenigstens die Gegner des alt-rhythmischen Choralgesangs abhalten, die Waffen der Ironie und des Spottes zu den ihrigen zu machen; man könnte dieselben leicht gegen sie kehren und mit nicht weniger Erfolg, aber mit mehr Recht!

Ich schliesse hier vorläufig meine Mittheilungen über den rhythmischen Choralgesang; zu spät für viele Leser dieser Zeitschrift, denen der Gegenstand ferner liegt, zu früh für jene, die wenigstens einen Versuch zur Herleitung eines Resultats erwarteten. Es soll der letztere nicht ausbleiben. Zuvor aber mag auch den Ansichten Anderer Zeit und Raum und so mir selbst Gelegenheit gegönnt werden, die meinigen zu berichtigen.

Recensionen.

Mehrstimmige Gesänge.

Julius Otto, Ernst und Scherz, Original-Compositionen für grosse und kleine Liedertafeln. 27. u. 28. Heft. Dem wackern deutschen Handwerkerstande gewidmet, enthaltend: Gesellenfahrten, die anmuthige und curiose Historia von fünf wackern Handwerksburschen, so des lieben Vaterlandes Gauen gar treulich mitsamen durchzogen und was des Ebentheuerlichen sich weiter mit ihnen begeben. In Reime gebracht und an's Licht gestellt von einem Leipziger Studioso. Die Weisen hat gesatzet derer Stadtpfeifer zu Dresden benebst derer Currendanorum des Gymnasii allda Meistor und Director Ernestus Julius Otto, *artis musicae peritus.* Schleusingen, bei C. Glaser.

Ueber die unter obigem allgemeinen Titel erscheinende Sammlung ist zu verschiedenen Malen in diesen Blättern schon berichtet worden. Das vorliegende Heft tritt aus der Reihe der in einer bestimmten Richtung sich bewegenden Lieder gewissermassen heraus, insofern es einem ganz bestimmten Zwecke gewidmet ist. Wir haben ein sogenanntes „deutschthümliches Werk“ vor uns, in welchem auch noch der Text eine besondere Rolle spielen soll, daher er als einzelner, für sich geltender Abdruck erscheint, als ergötzliches Handbüchlein für die deutschen Handwerksgesellen. Was zunächst dieses poetische Curiosum eines

Leipziger Studiosi betrifft, so erscheint es im Geiste der altdeutschen Volksbücher wie Till Eulenspiegel, Fortunatus, Doctor Faust u. a., schmiegt sich in Ton und Sprache, ebwohl in Reimen verfasst, diesen an und fördert manchen recht glücklichen Einfall zu Tage. Vier gute Gesellen: Pfiff, Hobel, Hammer und Pech, marschieren zunächst aus Breslau, treffen dann ihren Cellegen, den Küper aus Sachsen, erzählen sich ihre Geschichten und kommen nach Prag. Dann gelangen sie in's Baiernland und sehen sich in Nürnberg um, finden in Augsburg Arbeit, kemmen nach Heidelberg, wo sie sich das grosse Fass besehen, machen eine Rheinfahrt und so geht es weiter. Später in Leipzig gerathen sie hart mit Studiesis zusammen und eine Vereinigung, eine ächt deutsche Brüderschaft zwischen Gesellen und Studenten führt die Wanderer nach Dresden, allwo sie bleiben. Die Zusammenstellung der Situationen ist nicht ohne Humor und Witz; bekannte Volkslieder greifen in den Gang der Handlung ein und halten diese Gesellenfahrten als ein ganzes Gedicht zusammen. Namentlich werden die verschiedenen Gemüthsstimmungen, wie sie die jedesmalige Situation herbeiführt, benutzt, um Lieder felgender Art:

„Lebe wohl, lebe wohl, du schöne, schöne Stadt“,
„Schier dreissig Jahre bist du alt“,
„Denkst du daran, mein tapf'rer Lagienka“,
„Du, du liegst mir im Herzen“,
„Guter Mond, du gehst so stille“,
„An Alexis send' ich dich“,

wenn auch nur stellenweise in den Gang der Handlung zu verweben. Unter den selbstständigen Gedichten findet sich Manches, das von Talent Zeugniss giebt; selbst die in den Previnzial-Volksdialecten gedichteten sind hiezu zu rechnen. Sehr hübsch ist das Schlosserlied, das treue deutsche Herz u. a. Die Musik fügt die Situatienen des Gedichts geschickt ineinander und bewährt sich ven Neuem der Cemponist auf seinem Gebiete, theils als glücklicher Arangeur, theils selbstständig schaffend. Ganz vertrefflich ist No. 2: „Sagt, ist der Herr a Schlosser wehl?“ eine Composition voll Leben, leichter Sangbarkeit und ven richtigem declamaterischen Effect. Das Minnelied, ein Quintett, hat in seinen Motiven recht Ansprechendes, nur scheint mir, obgleich die Ausführung für ein eingeübtes Männer-Quartett keine grossen Schwierigkeiten darbietet, in den Kehlen der Gesellen das Ganze zu sentimental und gedehnt. Das Schlosserlied konnte nach unserm Gefühl kerniger gehalten sein. Das treue Herz vereint in seiner Melodie Einfachheit und warme Empfindung. Eine äusserst humeristische Wirkung macht das Lied ven der rethen Nas', wie denn überhaupt der Componist nach der kemisch-gemüthlichen Seite hin, so auch in dem Liede vom Wein, in der Erfindung oft einen glücklichen Wurf macht. Auf die Bearbeitung des Quodlibet's gehen wir nicht näher ein, da hier nur die bereits anerkannte geschickte Hand des Arrangeurs zu besprechen ist. Uebrigens wünschen wir, dass die Gesellenfahrten einen weiten Kreis von Verehrern finden mögen, wozu die neuere Belebung des Männergesangs gewiss viel Gelegenheit geben wird.

Franz Abt, Fünfmalhunderttausend Teufel, Gedicht von Oettinger, für 4 Männerstimmen componirt und dem Gesangverein „Orpheus“ in Dresden zugeeignet. Schleusingen, bei Conrad Glaser.

— —, Selo-Quartette für 4 Männerstimmen. Erstes Heft. Schleusingen, bei C. Glaser.

In der ersten Compesition erscheint das bekannte schon vielfach bearbeitete Gedicht vierstimmig, glücklich aufgefasst und leicht ausführbar. Es ist der Inhalt nicht blos nach einem an sich richtigen Verständniss wiedergegeben, sendern im Einzelnen begegnen wir auch einer treffenden und bezeichnenden Charakteristik. So malt z. B. die Musik recht hübsch das klägliche Gewinsel der Teufel und am Schluss das Knallen der Stöpsel. Den Quartett-Vereinen als ein heiteres Intermezzo bestens zu empfehlen.

Unter den Selo-Quartetten sind die beiden ersten Nummern: „Ständchen“ und „Botschaft“ überaus zart gehaltene Cempositienen, wehl geeignet, einen duftigen Mondscheinabend musikalisch zu durchwürzen. Die drei andern Lieder: „das Vergissmeinnicht“, „Sei still“ und „Immerdar Liebe“ stehen etwa auf derselben Stufe sentimentaler Auffassung, se dass es etwas abspannend sein würde, das Heft hintereinander durchzusingen, während für sich betrachtet gegen keins ven den Liedern etwas einzuwenden ist.

A. B. Marx, Sechs Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Minden, bei Fissmer. Partitur und Stimmen.

Was wir im vorigen Jahrgange dieser Zeitung über das 25ste Werk des Componisten gesagt haben, darf in gewisser Weise auch hier wiederholt werden. Der Inhalt der Gedichte erscheint in der Musik mehr durch Reflectien vermittelt, als unmittelbar erfasst. Manche Texte, so besonders die orientalischen Gepräges, dürften zu wenig gesanglichen Stoff enthalten, um zur Compesitien anzuregen. Inzwischen liefert dieses Heft ebenfalls einzelne Nummern, die recht natürlich und fliessend aufgefasst sind, wenn auch im Allgemeinen die dem Componisten eigene Stimmfiguration, die uns nicht durchweg gesangmässig vorkommt, überall hervortritt. Das Fortspinnen eines Gedankens in Figuren findet vernehmlich seine Anwendung in der Instrumentalmusik. Im Gesange müssen dazu besondere Gründe verhanden sein, falls man nicht ermüden will. So lange das Gedicht einen allgemeinen Charakter hat, vielleicht mit wenigen Werten einen Grundgedanken veranschaulicht, wie das se oft in Chorgesängen geschieht, ist eine solche Durchführung an ihrem Platze und erreicht in der Pelyphenie ihre höchste Spitze. Das moderne Lied der Kunstpoesie, wie überhaupt die Lyrik des Liedes strebt nach Kürze und wirkt in *der* Musik auch nur dann glücklich, wenn über diesen eigenthümlichen Charakter nicht hinausgegangen wird. Wenn daher der Compenist den frohen Sinn der Winzerin z. B. in No. 3 zu weit ausspinnt, so dürfte die Fröhlichkeit leicht ermatten. Auch kemmt man bei einem selchen Figurenspiel in Gefahr, sich mit den Stimmen zu verirren und das Spatium ven drei Octaven (S. 7, Syst. 5, Tact 1) zu erreichen, wodurch der Klang abgeschwächt und die Ausführung schwierig wird. So wenigstens erscheint uns die Sache. Jedoch enthält das Heft so Manches, was geistreich gemacht ist, aber nicht recht erwärmt.

Chor-Album, Sammlung vierstimmiger Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Magdeburg, bei Heinrichshefen.

Aus der angeführten Sammlung liegen uns 3 Nummern vor, 2 von Triest und eine ven Rebling. Die 3 Lieder von Triest: „der Abschied, die Spröde und die Nacht“ haben einen gemüthvollen Charakter, lassen sich ohne Mühe ausführen und sind recht gesanglich gedacht. Eigenthümlichkeit in der Erfindung ist aber nirgend zu bemerken. Auf demselben Standpunkte steht das Gedicht: „Auf Flügeln des Gesanges“ von Rebling. Es singt sich ganz anmuthig fort, erreicht aber nicht im Entferntesten die unvergleichliche Composition von Taubert. Wenn einerseits zugestanden werden muss, dass mit den genannten Liedern die Gattung keinen wesentlichen Zuwachs erhalten hat, ein Schicksal, das sie mit sehr vielen ihres Gleichen theilen, so lässt sich doch nichts Bemerkenswerthes gegen dieselben einwenden und insefern können wir ihrer Verbreitung nicht entgegen sein. Mögen die Componisten dafür sergen, wie sie in den ihnen zugänglichen Kreisen ihr schöpferisches Talent zur Geltung bringen. Wäre nichts Besseres da, so könnten wir selche Arbeiten nur leben.

Carl Reinicke. 4 Lieder für 2 Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Op. 12. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.

Der Componist macht nicht selten einen interessanten und eigenthümlichen Wurf. So spielt im ersten Liede eine einfach, aber hübsch erfundene Figur der Begleitung in die elegische Melodie hinein, während das dritte Lied: „Im Wald“ auf einen künstlerischen Vortrag berechnet, wenngleich ebenfalls sehr einfach gehalten, durch seinen schönen Wechsel des gesanglichen Ausdrucks fesseln kann. Am abgerundetsten erscheint mir No. 4: „das Veilchen“ ein gar lieblicher Gesang. Das Heft ist jenen von uns neulich besprochenen zweistimmigen Gesängen von Ehlert an die Seite zu stellen und wird sich hoffentlich Freunde erwerben.

Otto Lange.

Berlin.

Musikalische Revue.

Am 22sten fand ein grossartiges Concert im Tivoli statt, dessen Ertrag zum Besten der verwundeten Krieger aus den Feldzügen in Baden und der Pfalz bestimmt war. Die Leitung desselben hatten der Musikdirector Schneider für den Sängerchor, für den instrumentalen Theil der Musikdir. Wieprecht übernommen. Die Ausführenden waren gegen 300 Sänger und 452 Musiker, die Besetzung wie folgt: 11 Flöten, 14 Oboen, 11 Bassetthörner, 19 kleine Klarinetten, 63 grosse Klarinetten, 24 Cornets, 19 Tenorhörner, 6 Tenorbässe incl. der beiden Tenortubas, 28 Basstubas, 15 Contrafagotts, Serpents und andere Bassinstrumente, 22 Fagotts, 24 Waldhörner, 56 Trompeten, 8 Klappenhörner, 6 Altposaunen, 8 Tenorposaunen, 20 Bassposaunen, 10 kleine Trommeln, 7 paar Becken, 7 Triangel, 2 grosse Trommeln, 60 Regiments-Trommeln. Summa: 440 Mann. 11 Musikmeister, 1 General-Director. Zusammen: 452 Personen. Unter Wieprecht's Oberleitung, dessen besonderes Talent in Beherrschung grosser Massen allgemein bekannt ist, wurden mit seltener Präcision und Reinheit die Ouverturen zur „Olympia“ und „Feldlager“ ausgeführt und machten einen eben so schönen als imposanten Effect, nicht minder der Festmarsch und Volksgesang von Spontini, der hier mit solchen Massen noch nicht zur Ausführung gebracht, einen mächtigen Eindruck hervorrief. Die Lieder von Jul. Schneider componirt haben wenig Anspruch auf Bedeutung. Die von I. I. K.K. H.H. der Prinzess von Preussen und Prinzess Charlotte componirten Stücke sprachen durch das überwiegend melodiöse Element besonders an. Die Prinzen Carl, Albrecht und Friedrich Wilhelm, Sohn des Prinzen von Preussen, die Prinzessinnen Carl, Louise und Charlotte von Preussen, sämmtliche Minister, Gesandte und ein aus der höchsten Gesellschaft bestehender Zuhörerkreis wohnten dem Concert bei. Der patriotische Sinn der Zuhörer machte sich geltend in begeisterten Hochs auf den König, denen die Volkshymne, vom ganzen Publikum gesungen, folgte. Die lebenden Bilder, durch den Historienmaler Ratti und Hrn. Stavinski aufgestellt, waren eben so sinnreich als geschmackvoll. Das viele Tausende fassende Local war durchaus gefüllt und muss der Ertrag des Concerts ein sehr bedeutender sein. *d. R.*

Correspondenz.

Wiener Briefe.

XV.

(Schluss.)

Die möglichst allgemeine Verbreitung der „klassischen Studien“ würde nach zwei Richtungen wohlthätig wirken. Für's erste ist die ältere Klaviermusik von einem, durch nichts Anderes zu ersetzenden Einfluss auf das Klavierspiel selbst, eine Wahrheit, die *a priori* und durch die Erfahrung zu fest constatirt ist, um einer Auseinandersetzung zu bedürfen. Ein gleich grosses Gewicht muss man aber auf den Einfluss legen, welchen die Verbreitung Bach'scher und Händel'scher Klavierstücke auf den musikalischen Sinn und Geschmack des Publikums üben würde. Allgemein und herrschend können diese Compositionen zwar nie mehr werden, da im Kunstleben sich nie eine Periode wiederholt, aber ein trefflich stärkendes Ferment wären sie in der Fluth der immer wässriger werdenden Mode-Compositionen.

Man muss in der That staunen, wenn man bedenkt, dass diese Stücke, die jetzt nur von dem Gelehrten und dem ernsten Künstler einsam gehegt werden, vor 100 und mehr Jahren Salonmusik waren, zur geselligen Erheiterung dienten, ja — kaum mag man es laut aussprechen — auf den Pulten der Damen lagen! Ohne zu Uebertreibungen Zuflucht nehmen zu müssen, liesse sich da eine recht beschämende Parallele für die Gegenwart ziehen, die jene Stücke als trocken, schwierig und ungeniessbar bei Seite legt. Die wirkliche Ausführung einer solchen Jeremiade überlasse ich jener zahlreichen kritischen Secte, welche ihren Beruf dahin auffasst, gegen die sündhafte Neuzeit immer und immer den „*laudator temporis aevi*“ zu machen; was mich betrifft, so halte ich's für fördernder, das Gute der Gegenwart erklärend und anerkennend hervorzuheben.

Mit banalen Lobeserhebungen wird in der Kunst nichts genützt, man muss sich klar Rechenschaft legen, worin die Klaviermusik des vorigen Jahrhunderts die des gegenwärtigen überragt? Die Antwort lautet: In der bewundernswürdigen Ausführung des rein musikalischen Elements. Die Themen sind stets abgegrenzt, selbstständig, verwendbar, die Perioden genau correspondirend, das Ganze von der ersten bis zur letzten Note wie aus Einem Guss, ohne Lücke, ohne Abschweifung. Das Thema erscheint in immer neuer Gestalt, ein Reichthum sinnreicher Combinationen spinnt sich anmuthig ab, jede Stimme geht ihren festen, freien Gang, contrapunktische Künste vergeistigen den leeren Wohlklang, und dieser unterlässt nie, jene zu versinnlichen. Was man an Vollendung der Form, an scharfsinniger Erfindung und Benutzung des musikalischen Stoffes verlangen kann, ist da; es fehlt nur Eins — der poetische Inhalt.

Die Klaviermusik vor 100 Jahren stand ganz auf dem Standpunkt jener Aesthetiker, welche als das Wesen der Künste angaben: „sie sollen angenehme Empfindungen erwecken“ und namentlich die Musik als „ein wohlgefälliges Spiel mit Tönen“ definirten. Der Componist dachte und arbeitete rein formell musikalisch, er erfand ein geschicktes Thema und verfertigte daraus ein Stück, das durch Wohlklang das Ohr befriedigte, durch scharfsinnige Combinationen den Geist ergötzte. Von einer tieferen Bedeutung, von einem Ausklingen des eigenen Seelenzustandes, von einem poetischen Inhalt war keine Rede; wie geschliffene Steinchen lagen die Töne vor dem Componisten, der im behaglichen Nachdenken sinnreiche Mosaikfiguren daraus zusammensetzte. Ein kleiner Inhalt lässt sich bald in eine Form bringen, und wo das Innerste des Künstlers unbewegt bleibt, da kann das Aeussere des Kunstwerks leicht glatt und vollkommen werden. Es concentrirte sich in den Klavier-Componisten jener Zeit alle Kunst und Kraft auf die musikalische Form und Durchführung. Das Höchste, was diese Stücke an geistigem Ausdruck erreichen, ist einerseits eine gewisse derbe männliche Gesundheit, andererseits eine bald würdevolle, bald schalkhafte Grazie.

Der grosse Fortschritt der neueren Klaviermusik ist die poetische Beseelung. Sie hat sich (ganz abgesehen von den technischen und akustischen Vervollkommnungen) über den Standpunkt erhoben, von welchem eine Tondichtung nur als ein in sich

vollkommen construirtes, wohlgefälliges Klangwerk erscheint, sie erkennt ein Höheres als die Aufgabe der Musik: die künstlerische Darstellung der menschlichen Gefühle, Stimmungen und Leidenschaften. Auf den Inhalt ist somit ihr erstes Augenmerk gerichtet, die Abrundung der Form steht an zweiter Stelle. Da dieser Inhalt ein unendlicher ist, so durchbricht er oft die Symmetrie des musikalischen Baues, haucht hier die Gluth an, dort die Ruhe, hemmt aber den Melodieenfluss und lässt ihn unten überstürzen, daher ist die „romantische" Klaviermusik überschwänglich, ungleich, rhapsodisch, während die „klassische" schön geformt, geputzt und gescheuert ist; in der „romantischen" rauscht der lebendige Urwald des Gefühls, während die „klassische" sinnreich zugestutzte Alleen pflanzt; die „klassische" speculirt ohne viel Rücksicht auf die Bedeutung des Ganzen jede nur mögliche contrapunktische Combination heraus, die „romantische" macht lieber einen Herzschlag mehr und einen Witz weniger.

Es ist wohl vorsichtig, als nothwendig hier beizufügen, dass, indem ich die charakteristischen Vorzüge zweier grosser Musikperioden gegen einander verglich, nur die **hervorragenden** Erscheinungen (und diese nur in analogen Werken) in Betracht kommen konnten, z. B. Beethoven's *As-dur*-Variationen gegen die Händel'schen in *E*, Schumann's Noveletten und Fantasiestücke gegen Händel's und Bach's Suiten, Chopin's Tanzmusik gegen Bach's Allemanden und Menuetten u. s. f.

Die talentlose Mittelmässigkeit aus der „klassischen" Zeit ging eben so spurlos unter, als jene der modernen untergehen wird, alle Kunstgeschichte besteht nur aus Spitzen, und setzt sich in diesen fort. *E. H.*

Nachrichten.

Berlin. Mit dem Beginn der Saison auf der Königsstadt, die mit dem September stattfinden wird, soll gleichzeitig das 25jährige Bestehen dieser Bühne gefeiert werden, welche am 3ten August 1824 eröffnet wurde.

— Nach der Rückkehr der Frau Dr. **Köster** am 1. Septemb. wird „Oberon" wahrscheinlich die erste Rolle sein.

Potsdam. Das letzte von **Gung'l** hier gegebene Concert beehrte Se. K. H. Prinz Friedrich Wilhelm, Sohn des Prinzen von Preussen, mit seiner Gegenwart. Ein glänzendes Publikum zollte den lebhaftesten Beifall dem in jedem Concert begehrten neuen Walzer: „Träume auf dem Ocean" von Gung'l, der entschieden zu dem Besten gehört, was in diesem Genre componirt worden ist.

Brandenburg. Auf Anregung der hies. Liedertafel fand unter Leitung des Musikdirectors **Täglichsbeck** ein Sängerfest statt, bei welchem sich die Sängervereine aus den Ortschaften der Umgegend betheiligt hatten, so dass gegen 240 Sänger vereinigt waren.

Breslau. Frl. **Tuczek** fährt mit ihrem Gastspiel unter dem grössten Beifall des Publikums fort. Ihre letzte Rolle war die Donna Anna.

Königsberg. Die Singakademie führte in der Domkirche Haydn's „Schöpfung" auf. Dem Dirigenten der Symphonie-Concerte, Hrn. **Marpurg**, hat das Comité eine goldene Uhr als Anerkennung geschenkt.

Hamburg. Seit langer Zeit wurde „Guido und Ginevra" von Halévy nicht auf unserer Bühne gegeben, doch jetzt erschien die Oper mit ihren Vorzügen und Mängeln bei Gelegenheit des Gastspiels der Mad. **Küchenmeister** wieder auf unserm Repertoir. Bewunderungswürdig ist die Ausdauer der Künstlerin in dieser ermüdenden und anstrengenden Parthie, die schöne Auffassung dieser durch die höchsten Effecte reichen Rolle, der der Componist die schwierigsten Gesangsaufgaben gestellt. Herr **Reer** war als Guido sehr brav, ebenso Hr. **Becker** als Forte Baccio.

Frankfurt a. M. Das Gastspiel des Hrn. **Ditt** hat begonnen, und zwar trat er als Sever und Masaniello auf. Was ihn besonders auszeichnet, ist seine umfangreiche, schöne und kräftige Stimme, der das hohe *B* mit Leichtigkeit anspricht, die gute Schule und seine angenehme Erscheinung. Doppelt ist der Beifall, der ihm reichlich gespendet wird, weil er ihm nach Roger's Gastspiel zu Theil wurde. Zu wünschen wäre ihm ein schöneres *Mezza voce*, während er die kräftigern Töne mit schönem Klange siegt.

Weimar. Die Goethefeier enthält folgendes Programm: Am 27sten Abends 8 Uhr festliche Beleuchtung des Goethe'schen Gartenhauses und des römischen Hauses im Park. Am 28sten früh 7 Uhr Chorgesänge vor der Gruft, 11 Uhr Festhandlung in der Grossherzogl. Bibliothek, Einweihung des neuen Anbaues, Cantate in 2 Abtheilungen vom Hof-Kapellmeister Chelard, Rede des Hofraths Preller, 2 Uhr Festessen, 6 Uhr Abends Aufführung des Torquato Tasso mit Prolog, Ouverture componirt vom Hof-Kapellmeister Franz Liszt, symphonische Entreacts, dirigirt von Liszt, 9 Uhr Abends Erleuchtung der Stadt. Am 29sten Abends Concert im Theater unter Liszt's Leitung.

Mainz. Hr. Karl **Freund**, Bassbuffo vom Manheimer Theater, wird die Leitung der hiesigen Bühne übernehmen.

Leipzig. Von fremden Musik-Notabilitäten halten sich jetzt Hr. Kapellmeister **Kalliwoda**, und Hr. Charles **Voss** aus Berlin seit einiger Zeit hier auf.

— Der Harfenspieler **Elvart** liess sich im Theater mit zwei Piecen von Parish-Alvars hören.

— Der Tenorist **Wiedemann** ist neuerdings für die hies. Bühne zur Freude aller Opernfreunde gewonnen.

— Frl. **Würst** geht nach Stuttgart.

— Durch das Wieder-Engagement **Wiedemann's** ist das Gastspiel des Tenoristen **Kahle** unterbrochen worden, der nun nach Dresden geht und wahrscheinlich dort neben **Tichatschek** angestellt wird.

— Wer die Abonnements-Concerte im Gewandhaus, welche schon in 4 Wochen beginnen, dirigiren wird, wissen wir noch immer nicht; auch von einer Sängerin für diese Concerte verlautet nichts.

— Zur Feier der Anwesenheit Sr. Maj. des Königs wurde Halévy's „Thal von Andorra" am 20. August zum 7ten Male aufgeführt. Leider war Se. Maj. durch Unwohlsein verhindert, das Theater zu besuchen. Die Vorstellung erfreute sich abermals grossen Beifalls.

— Das Conservatorium hat sein Lehrerpersonal durch die vortreffliche Harfenspielerin Frl. **Jeannette Fyth**, welche bei dem Institut angestellt worden ist, in erfreulicher Weise vermehrt.

— Durch den vor einigen Tagen erfolgten Tod des Hrn. **Barth** ist die Stelle eines sogenannten „Stadtmusikus" hier erledigt.

— Statt **einer**, stehen uns für die nächste Saison **zwei** „Euterpen" bevor; die Gesellschaft ist im Begriff, sich zu separiren. Allzuviel des Guten.

— Hr. **Behr** trat nach seiner Urlaubsreise in „Lucrezia Borgia" auf und wurde mit enthusiastischem Beifall vom Publikum empfangen, das ihn in der Rolle des Herzogs vorzugsweise liebt.

— Man weiss es schon, wie wenig zurückhaltend die Hrn. Tonkünstler sind, wenn sie von ihren guten Eigenschaften, von Rang und Würden reden, die man ihnen auferlegt hat, es kann also kaum befremden, wenn Hr. Leopold v. **Meyer** seine Adresse in ganz neuer Weise verlängert, er nennt sich nämlich unter seiner so eben erschienenen „Niagara-Fall-Fantasie": „**Meister der pensylvanischen Freimaurer-Loge**". Jedenfalls weit hergeholt. *Signale.*

Wien. Den vielfach in Zeitungen verbreiteten Gerüchten gegenüber, dass der Baron Zedlitz Dramaturg des K.K. Hof-Theaters werden würde, erklärt derselbe aus Aussee vom 8. d. M.: „Ich gebe die Versicherung, dass ich bis heute die Anstellung auch nicht entfernt gesucht habe, noch ist mir bis zur Stunde in dieser Beziehung irgend eine officielle Eröffnung zugekommen. In einen solchen Wirkungskreis einzutreten, könnte ich nur durch den Willen Sr. Maj. des Kaisers bestimmt werden.

— Zur Feier des Geburtstags des Kaisers fand eine ausserordentliche Vorstellung im Carl-Theater statt, deren Ertrag für das Grundarmenhaus der Gemeinden der Leopoldstadt und Jägerzeile bestimmt war.

— Halévy's „Blitz", obgleich bei seiner vorjährigen Aufführung ohne Erfolg gegeben, wird wiederholt zur Darstellung kommen. Die 4 Parthieen werden von Fr. Hasselt-Barth, Frl. Hellwig, den Hrn. Ander und Kreuzer gesungen.

Brünn. Fr. Ernst-Kayser und Frl. Emilie Walther sind hier eingetroffen und werden nächstens auftreten.

Paris. Bei einer öffentlichen Prüfung im Conservatorium sang eine junge Schülerin eine Arie aus dem „Propheten". Die Schüler insgesammt, so wie das anwesende Publikum erhoben sich wie ein Mann mit dem Rufe: „Es lebe Meyerbeer!" Vergebens wollte sich der Künstler dieser Ovation entziehen. Der Ruf wiederholte sich. Das ruhige Publikum war plötzlich in die grösste Aufregung versetzt und der Meister musste dem Auditorium seinen stillen Dank darbringen.

— Frl. Fodor, die gegenwärtig hier anwesend ist, wartet die Gelegenheit ab, um in der hoffentlich bald zu eröffnenden italienischen Oper zu singen. Obgleich die Künstlerin auf allen Theatern gesungen, wünscht sie auch, sich in ihrem Vaterlande hören zu lassen.

London. Nachdem die eigentliche Saison für das Theater der Königin schon beendet war, hat die ausserordentliche Saison jetzt am 18ten geschlossen. Am nämlichen Tage schloss auch das Coventgarden-Theater.

Amsterdam. Mit einer neuen deutschen Opern-Gesellschaft wird Hr. Dir. Röder nach seiner Rückkehr aus London die Saison hier wieder eröffnen.

Stockholm. Wiederum berichtet man von einer Schwedin, die mit einer ausserordentlichen Stimme begabt, sich nach Paris und London wenden wird, um dort ihre Studien zu vollenden. Frl. Leocadia Bergnéhr, welche im Königl. Theater in Copenhagen engagirt war, wurde bei ihrer jetzigen Anwesenheit durch ausserordentlichen Beifall vom Publikum ausgezeichnet, dem sich selbst das Orchester mit anschloss.

— Ole Bull will ein norwegisches National-Theater gründen, und zwar in seinem Geburtsorte Bergen. Eine Aufforderung von Bull, der selbst die ganze Sache in die Hand genommen hat, ladet „Damen und Herren, die Gesang, Instrumentalmusik, Schauspielkunst oder Nationaltanz zu ihrem Fache zu machen gedenken", ein, Engagement zu suchen und wünscht Eingabe von originalen dramatischen und musikalischen Arbeiten bei „dem norwegischen Theater in Bergen". *S.*

Copenhagen. Der zeitherige Intendant hat seinen Posten niedergelegt und ist die Direction auf die Hrn. Heiberg und Overskow übergegangen. Man verspricht sich durch diese Veränderung wesentliche Verbesserungen für unsere Bühnenverwaltung, da die neuen Directoren durchaus praktische Männer sind.

— Von Franz Gläser ist dessen neueste Oper: „die Hochzeit am Comersee", Text von Andersen, in der Hofmusikhandlung von J. P. Olsen erschienen.

Lissabon. Hr. Anton de Kontski (Bruder des bekannten Violin-Virtuosen Apolinary de Kontski), hat von der Königin von Portugal den Orden *de la Conception de Villaviciosa* empfangen. Hr. Anton de Kontski ist der erste Künstler, dem diese Auszeichnung zu Theil wird. *Ch.*

Berichtigung.

In dem beurtheilenden Artikel: „Harmonologie" (No. 33) Zeile 26 v. o. statt: Composition, lese man: „Compilation".

Seite 260, Zeile 19 v. u. statt: eine Intervalle, lies: „ein Intervall".

Seite 260, Zeile 19 v. u. statt: bestehender, lies: bestehende.

Seite 260, Spalte 2, Zeile 5 v. o. fällt hinter „dieses" das Komma weg.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

A. Pianofortemusik.

Beethoven, L. v., Sonates. Op. 2. No. 1-3. Op. 27. No. 2. Nouv. Edit. — *Beyer, F., les Perles du Nord, 12 Fant. élég. Op. 100. No. 7-12. — Bochmann, R., Cassler Mode- u. Carnevals-Tänze. — Bohlmann, H., Jean sans peur, Quadrille chevaleresque. — Brunner, C. T., Huldigung der Freude, eine Sammlung sehr leichter Tänze. Op. 56. Cah. 3. 4. — **Derselbe*, Lyra, eine Auswahl von 100 beliebten Opernmelodieen im leichtesten Styl bearbeitet u. variirt. Op. 72. Cah. 5-12. f. d. Pfte. zu 4 Händen Cah. 13-20. — *Derselbe*, Mélodies nationales. 6 pet. Pièces en forme de Fantaisies, Variations et Rondeaux sur des thèmes populaires. Op. 132. — Diabelli, A., Musikalische Jugend-Träume, kleine Potpourris aus den neuesten Opern mit Violine ad lib. Op. 162. H. 19-32. — *Derselbe*, Concordance. Periodisches Werk f. Pfte. u. Viol. concert. ges. H. 69. 70. — *Derselbe*, Euterpe. Eine Reihe moderner u. vorzüglicher beliebter Tonstücke zur Erheiterung in Stunden der Muse f. d. Pfte. zu 4 Händen einger. u. herausgegeben. No. 485-488. 501-504. — *Derselbe*, Productionen im häuslichen Freundschafts-Zirkel f. die Flöte m. Pfte. ges. No. 80. 81. — Dietsch, J. O. A., dernière Pensée. — Dilettanten, die, Eine Sammlung leichter Stücke v. verschiedenen Componisten f. d. Pfte. zu 4 Händen. Cah. 3. 7. — Haydn, J., Symphonieen arr. v. C. Klage. No. 1. — *Hohnstock, Favorite-Concert-Polka. — Kittl, J. F., 3 Impromptus. Op. 30. — Krug, D., 12 melodische Studien f. angehende Pfte.-Spieler. Op. 24. H. 1. — *Derselbe*, Rondo aus der Oper: der Alte vom Berge. Op. 32. — Labitzky, J., Der Morgenstern, Walzer f. d. Violine m. Pfte., Pfte. zu 4 u. 2 Händen u. leicht arr. Op 163. — *Derselbe*, Rococo, 3 Polka f. d. Pfte. zu 4 u. 2 Händen u. leicht arr. Op. 164. — *Liebe, L., Suleika, Fant. über das Lied: Ach um deine feuchten Schwingen v. F. Mendelssohn-Bartholdy. Op. 16. — Liszt, F., God save the Queen. Gr. Paraphrase de Concert. — Lortzing, G. A., Potpourri nach Favorit-Themen der Oper: der Waffenschmidt f. d. Pfte. zu 4 Händen. — Mayer, C., 6 Etudes. Op. 55. No. 1. 6. — *Derselbe*, Une Pensée variée. Op. 114. — *Derselbe*, Ballade. Op. 115. — *Derselbe*, 6me Valse-Etude. Op. 116. — Merk, J., Fleurs d'Italie, Fant. p. le Vcelle. avec Pfte. sur les motifs les plus favoris

d'Opéras nouv. Cah. 5. — **Meyer**, L. de, 5 russische Original-Lieder. — ***Pauer**, E., 3 Charakterstücke. Op. 21. — ***Prudent**, E., Air et Marche arabe variés. Op. 32. — **Reichel**, A., 3 Mazurkas. Op. 15. — ***Schmitt**, J., Erster Lehrmeister, Supplement-Heft zum 1. Cursus: 50 Tonstücke. — **Schubert**, C., les filles du ciel. Suite de Valses brill. Op. 69. — ***Schumann**, R., Fantasiestücke f. Pfte. u. Klarinette (ad. lib. Violine od. Vcelle.) Op. 73. — **Stadtfeld**, B., Quadrille de Contredanses sur des motifs de l'Opéra: Martha. — **Strauss**, J., Sohn, Fant.-Bilder, Walzer. Op. 64. — *Derselbe*, Nicolai-Quadrille nach russischen Themen. Op. 65. — **Strauss**, Joseph, Favorit-Tänze. No. 8. — **Voss**, C., le Prophète, Fant. dramatique sur l'Opéra: le Prophète. Op. 101. — **Waldeck**, C., Variations sur un thème original. Op. 12. — **Waldmüller**, F., la Barcarolle variée. Op. 62. — **Wanczura**, J., Variationen über beliebte Motive aus der Oper: die Krondiamanten, im leichten Style. Op. 44. — **Weber**, C. M. de, 12 Pièces faciles. Cah. 2. No. 4. — **Weber**, F. A., Variationen über ein Original-Thema. Op. 20. — *Derselbe*, Variations sur un thème favori de Bellini. Op. 21. — **Willmers**, R., Beethovens Adelaide übertr. Op. 17. Cah. 11. — *Derselbe*, Les Clochettes, Morceau de Salon. Op. 61. — *Derselbe*, Frühlingsklänge, Fantasiestück. Op. 63.

Parish-Alvars, Griechischer Piraten-Marsch f. d. Harfe. — **Preyer**, G., Fuge f. d. Orgel od. d. Pfte. zu 4 Händen über d. Thema: Abbé Stadler. Op. 54.

(Schluss folgt.)

Novaliste No. 10.
von **B. Schott's Söhnen** in Mainz.

Beyer, F., Les Perles du nord. 12 Fantaisies élégants sur des airs russes et bohémiens. Op. 100. No. 7. à 12. à 12½ sgr.
Bohlmann, Jean sans peur, Quadrille. 10 sgr.
Messemaeckers, J., Fantaisie sur un thème de Norma. Op. 3. 15 sgr.
Moody, Marie, 2 Lieder ohne Worte. Op. 3. 17½ sgr.
Prudent, E., Air de Marche arabe, variées. Op. 32. 20 sgr.
Rheinländer, die, Sammlung beliebter Polka's enth.:
No. 137. C. Louis, Die Radicalen, Polka.
„ 138. — —, Ludwigs-Galopp.
„ 139. — —, Sophien-Polka.
„ 140. Hammer, Elisen-Polka. à 5 sgr.
Schubert, C., Les filles du ciel, Valse brillante. Op. 69. 17½ sgr.
Stadtfeld, Quadrille sur Martha. 10 sgr.
Strauss, Jos., Beliebte Tänze. No. 8. Laura-Polka. 10 sgr.
Küffner, Airs favoris de l'Opéra Haydée p. Violon seul et pour Flûte seul. à 7½ sgr.
Thomas, A., Le Caïd, Ouverture à gr. Orchestre. 1 thlr. 20 sgr.
Benz, J., Missa f. 4 Singstimmen u. Orgel. 1 thlr. 5 sgr.
Flotow u. **Grisar**, Das Wunderwasser, komische Oper in 2 Akten. Vollst. Klavier-Auszug. 5 thlr. 15 sgr.
Kinkel, Johanna, Singübungen u. Liedchen f. Kinder von 3 bis 7 Jahren, mit Pfte. Op. 20. 1 thlr. 10 sgr.
Leibl, C., Missa brevis f. 3 gleiche Singstimmen u. Orgel. 25 sgr.

Volckmar, W., 4 Gesänge f. 2 Singstimmen m. Pfte. Op. 7.
No. 1. An die Nacht, aus Tiedge's Urania, f. Ten. u. Bass. 7½ sgr.
„ 2. Frühlings-Nahen v. Stieglitz, f. Sopran u. Bass. 7½ sgr.
„ 3. Die freien Sänger v. Förster, f. Bariton u. Sopran. 7½ sgr.
„ 4. An die Hoffnung, f. 2 Soprane. 10 sgr.

Monat Juli, Verlags-Bericht
von **Schuberth & Comp.**, Hamburg u. New-York,

enthaltend Neuigkeiten, welche durch Gehalt und Ausstattung das Interesse der Musikfreunde besonders in Anspruch nehmen.

	Thlr.	Sgr.
Fischel, J., (Elève de Spohr). Streichquartett. Op. 42.	1	10
Gurlitt, C., Weinbüchlein f. 1 Stimme m. Piano. Op. 7. Cah. 1	—	20
Hohnstock, A., Concert-Polka f. Piano	—	10
Krebs, C., „Süsse Bell", Lied f. Mezzo-Sopran od. Tenor m. Piano	—	10
Krug, D., Rondo aus dem „Alten von Berge" f. Piano. Op. 32	—	10
— —, 12 melod. Studien f. Anfänger im Piano. Op. 24. Cah. 1.	—	10
Lindpaintner, Fahnenwacht f. Sopran od. Tenor. 5te Auflage m. englischem u. deutschem Text	—	10
— —, do. do. f. Alt od. Bariton	—	10
Liszt, F., Fantasie über „God save the Queen" f. Piano	—	20
Parish-Alvars, Griech. Piraten-Marsch f. Harfe	—	10
Schmitt, J., Erster Lehrmeister f. Piano. Supplement z. ersten Cursus, enthält: 50 leichte Tonstücke	1	10
Willmers, R., Beethoven's Adelaide f. Piano übertragen.	—	15

Durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.

Neue Musikalien
im Verlage von **Friedrich Hofmeister** in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Kittl, Op. 30. Trois Impromptus p. Pfte	—	15
Labitzky, Op. 163. Der Morgenstern, Walzer f. Pfte., 2händig 15 Ngr. 4händig 20 Ngr. Im leichten Arrangem. 10 Ngr. f. Violine m. Pfte. 15 Ngr. f. Orchest	1	20
— —, Op. 164. Rococo, 3 Polka. (Clarissa-, Rosamunda- u. Sylvia-Polka) f. Pfte. 2händig 12½ Ngr. 4händig 20 Ngr. im leichten Arr. 10 Ngr. f. Orchester	2	—
Mayer, Ch., Op. 55. No. 1. Vivace (Etude) f. Pfte	—	7½
— —, Op. 55. No. 6. Souvenir à Thalberg (Etude) f. Pfte.	—	7½
Reichel, Op. 15. Trois Mazurkas p. Piano	—	10
Weber, C. M. de, Op. 10. No. 4. Mazurka f. Pfte	—	7½
Weber, Fr. Ant, Op. 20. Variationen über ein Original-Thema f. Pfte	—	22½
— —, Op. 21. Variations sur un Thème favori de Bellini f. Pfte	—	22½
— —, O Herzensland, mein Heimathland, Lied f. Sopran m. Pfte. oder Guitarre	—	7½

Sämmtlich zu beziehen durch **Bote & Bock** in Berlin, Breslau u. Stettin. — Die mit * bezeichneten Werke werden besprochen.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock** (**G. Bock**, Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — **Breslau**, Schweidnitzerstr. No. 8. **Stettin**, Schulzenstr. No. 340.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 36. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 5. September 1849.

Zu beziehen durch:
WIEN. Pietro Mechetti qm Carlo.
PARIS. Brandus et Comp., 87. Rue Richelieu.
LONDON. Cramer, Beale et Comp., 201. Regent Street.
St. PETERSBURG. A. Büttner.
STOCKHOLM. Hirsch.

NEW-YORK. Scharfenberg et Louis.
MADRID. Union artistico-musicae.
ROM. Merle.
AMSTERDAM. Theune et Comp.
MAYLAND. J. Ricordi.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerst. 8, Stettin, Schulzenst. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Ueber Goethe's Verhältniss zur Musik. — Recensionen (Choralsatz). — Berlin (Musikalische Revue). — Feuilleton (Die musikalischen Instrumente auf der Berliner Gewerbe-Ausstellung). — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Ueber Goethe's Verhältniss zur Musik.

Von *Otto Lange.*

Ganz Deutschland ist geschäftig, den hundertjährigen Geburtstag des grossen Dichtergenius zu feiern und sich zu erinnern, was er dem deutschen Leben, der deutschen Kunst und Wissenschaft gewesen ist. Auch uns, den Tonkünstlern, liegt eine solche Feier nahe und wir dürfen den Zeitpunkt nicht vorübergehen lassen, ohne uns zu vergegenwärtigen, welchen Einfluss Goethe auf die Geschichte der musikalischen Kunst ausgeübt hat. Dieser Einfluss ist, wenn man die grossartige Persönlichkeit in ihrer Totalität erfasst, unberechenbar. Wir haben dann nämlich nicht sowohl auf das unmittelbare, als vielmehr auf das mittelbare Wirken, auf den Geist, welchen Goethe dem ganzen Kunstleben der neuern Zeit eingehaucht hat, Rücksicht zu nehmen. Wie viel ist darüber schon geredet und wie gründliche, wissenschaftliche Erörterungen sind geschrieben worden, aus denen uns die Wahrheit obigen Satzes hell entgegenleuchtet!

Es soll hier zu dem vorhandenen Schatze der Goethe-Literatur kein gelehrter Beitrag gegeben werden. Stellen wir uns lieber auf den Standpunkt, welcher an das zufällige Ereigniss anknüpft und dieses, den Forderungen eines Leit-Artikels gemäss, als ein Moment in der Zeitgeschichte der Kunst auffasst. Wir werden uns dabei um so bestimmter an die künstlerische Persönlichkeit Goethe's halten können, als die allgemeinen Grundsätze der Kunstanschauung, welche bei der Beleuchtung der Person hier erörtert und begründet werden müssten, von uns bereits in frühern Artikeln, besonders in denen, welche vom dramatischen Gesange und der vergleichenden Kunstbetrachtung handelten, zur Genüge dargethan wurden.

Wenn die Musik vor Allem die lyrische Seite der menschlichen Natur erfasst, so steht unter den Dichtern ihr derjenige am nächsten, dessen Subjectivität am meisten auf lyrischem Boden wurzelt. Ward es Goethe auch leicht, sich in jede Form sprachlicher Darstellung und dichterischen Ausdrucks hineinzuleben und sie zu seinem vollesten Eigenthum zu machen, so sind die Uranschauungen seines Genius, wie bei jedem grossen Dichter, doch wahrhaft lyrisch. Goethe ist durch und durch eine lyrische Subjectivität, und da alle Erregungen der Seele sich ohne Weiteres bei ihm zu einem Phantasie-Gebilde formten; da in ihm Alles, was er schaute, empfand, was ihn erfreute und schmerzte, poetische Gestaltung erhielt, so hatte jedes Gedicht in ihm immer eine lyrische Ursprünglichkeit. Die Elasticität seines Gefühls gewann überall Platz, fand stets Formen, in denen sie sich unwillkührlich festsetze. Alle Zustände des menschlichen Daseins, selbst die geringfügigsten, fanden in seinem Geiste ihre ideelle Wiederspiegelung. Die grösste Kunst und Natur seines lyrischen Schaffens aber ist an Nichts so erkennbar, wie an der Erhebung des Einzelnen und Zufälligen zum Allgemeinen. In Goethe wird das zufällige Gefühl stets eine wirkliche Situation und dadurch aus seiner Beschränktheit herausgehoben. Die Lieder an Lotte, Friederike und Lili sind nicht an diese Einen gerichtet, sondern an die vielen Tausenden, in denen das Individuelle eine allgemeine Liebenswürdigkeit ist. Wenn es dem Dichter gelingt, die gewaltigsten Effecte und die leidenschaftlichsten Erregungen, wie das leiseste Beben des Gemüths, mit gleicher Naivität, mit objectivster Sicherheit und mit nie fehlendem Ausdruck zu schildern, so erkennen wir darin den

wahren Grundton der Goethe'schen Lyrik. Wir müssen aber noch weiter gehen, indem wir auf ein Moment hinweisen, in welchem die Lyrik dieses Dichters unerreichbar dasteht. Goethe macht den Schmuck und die bildliche Ausstattung im Gedicht zur lebendigsten Person. Wenn andere Dichter den reichen Apparat der belebten Natur zu Bildern verwenden und ihnen das geschwätzige Wasser mit seiner kühlen Tiefe und blinkenden Welle, der zitternde Grashalm, der duftende Blumenkelch und die ganze herrliche grüne Erde ein schönes Kleid wird, das sie ihren Figuren anlegen, so gewinnt bei Goethe dieses Alles selbstständiges Leben, natürliche, unmittelbare Wahrheit und so ist ihm nichts geheimnissvoll oder mystisch, sondern Alles sinnlich klar und anschaulich. Dadurch empfangen seine Gedichte einen musikalischen Leib, mit dem jeder geistige Gehalt eine unzertrennliche Harmonie bildet. In seinen Liedern herrscht eine Magie des Tons, ein musikalischer Rhythmus, der einmal vernommen, unvergesslich in uns fortklingt.

In einem eignen Zauberkreise wandelt
Der wunderbare Mann und zieht uns an,
Mit ihm zu wandeln, Theil an ihm zu nehmen.

Dürfen wir darnach noch fragen, ob Goethe eine Bedeutung für die Musik hat? Was schafft wohl eine solche Lyrik in der dichterischen Brust eines Musikers? Jeder kann sich an ihr erlaben, aufrichten und begeistern. Denn das dichterische Wort ist nicht gemacht, nicht eine durch Mühe und Reflection gewonnene Form, sondern unmittelbarster sinnlicher Abdruck der Empfindung, ewig jung und schön, stets neu und bezeichnend. Für musikalische Gestaltung giebt es daher in der ganzen Lyrik deutscher Dichtkunst nichts Schmiegsameres, wir möchten behaupten, nichts Unvergänglicheres. Goethe's Lyrik hat die Tonkünstler, grosse und kleine, mit ihrem ersten Athemzuge begeistert und wird ihren magischen Zündstoff nicht eher verlieren, als bis die deutsche Sprache in ein neues, für jetzt noch gar nicht zu ahnendes Stadium der Entwickelung getreten sein wird. Die ersten Bearbeitungen Goethe'scher Lieder erschienen bekanntlich im Jahre 1770 unter dem Titel: „Neue Lieder, in Melodieen gesetzt von Bernhard Theodor Breitkopf, bei Christ. Breitkopf & Sohn.“ Goethe äussert sich über diese Zeit seines Leipziger Universitätslebens in Wahrheit und Dichtung: „Eine sehr angenehme und für mich heilsame Verbindung, zu der ich gelangte, war die mit dem Breitkopf'schen Hause. B. C. Breitkopf, der eigentliche Stifter der Familie, lebte noch. Der Sohn, Joh. Gottl. Immanuel, war auch schon längst verheirathet und Vater mehrer Kinder. Dessen ältester Sohn, Bernhard Theodor, mochte einige Jahre mehr haben als ich, ein wohlgestalteter junger Mann, der Musik ergeben, und geübt, sowohl den Flügel als die Violine fertig zu behandeln. Wir trieben Manches gemeinschaftlich und er componirte einige meiner Lieder, die gedruckt seinen Namen aber nicht den meinigen führten und wenig bekannt geworden sind.“ Verfolgt man von diesem Liederhefte die Compositionen Goethe'scher Lieder bis in die heutige Zeit hinein, welch' ein interessanter Blick eröffnet sich da dem Auge in das Wesen der Lieder-Composition und wie eigenthümliche Vergleiche lassen sich anstellen in Bezug auf ihre inhaltliche und formelle Behandlung! Jene Breitkopf'sche Musik im Perückenstyl der vor-Haydn'schen Gemüthlichkeit, dann der Zeitgenosse und in den Xenien säuberlich gegeisselte Reichardt mit seiner monotonen, trockenen und steifen Regelrechtigkeit, ferner der handwerksmässige, ungraziöse, aber urkräftige Zelter, der tiefempfindende, von genialer Melodie übersprudelnde Mozart, der titanische im Sturm daherrollende Beethoven, der fein berechnende scharf-sinnige Mendelssohn und endlich das Heer von Mitteltalenten aus alter und neuester Zeit! Welche Verschiedenheit nehmen wir hier überall wahr nach den möglichen Seiten musikalischer Darstellung und Charakteristik, ja sogar, welche Erweiterung der Form und des ganzen äusserlichen Zuschnittes! Hier ergeht man sich im einfach kindlichen Volkston, dort benutzt man das Gedicht nur zur wörtlichen Grundlage für einen beliebig erfundenen Gedanken, der dann ein- oder mehrstimmig, canonisch und figurirt verarbeitet wird. Hier nähert man sich mit ganzer Seele, mit verwandter genialer Schöpferkraft der Anschauung des Dichters, dort versteht man zu viel, legt in die Worte einen neuen, vielleicht ganz fernen Gedanken hinein und müht sich ab, in Töne zu hüllen, was nicht darstellbar ist. Hier sieht man, dass es dem Componisten

aus voller Seele dringt
Und mit urkräftigem Behagen
Die Herzen aller Hörer zwingt,

dort wiederum, wie es in der einen Xenie auf Reichardt heisst:

Dies ist Musik für's Denken! So lang' man sie hört,
bleibt man eiskalt.
Vier, fünf Stunden darauf macht sie erst
rechten Effect.

Was ist die Summe aller dieser Erörterung? Dass Goethe immer ein und derselbe geblieben, dass man an ihm lyrische Musik studiren kann heute wie vor siebenzig Jahren, dass er ein Urgenius ist, wie das Jahrhundert keinen zweiten aufzuweisen hat. Man pfropfe einmal auf die Lyrik von Christian Felix Weisse oder Fürchtegott Gellert eine Mendelssohn'sche Composition und höre wie das klingt. Goethe's Lyrik ist in Form und Inhalt so vollendet und ursprünglich, dass sie von keiner musikalischen Form erschüttert wird.

Wir haben Goethe's Verhältniss zur Musik, indem wir dasselbe von einem allgemein künstlerischen Standpunkte aus beleuchten, noch nach einer andern Seite hin zu betrachten. Goethe war, weil der seelenvollste Lyriker, auch der psychologisch folgerichtigste Dramatiker. Insofern kann man sagen, dass die Sprache in seinen Dramen, namentlich der Iphigenie und Tasso, durch und durch Musik ist, Musik in Worten, welche einer höhern Steigerung, einer Stütze durch die schwesterliche Kunst nicht bedarf. Nun ist nicht zu leugnen, dass ein gehaltvolles lyrisches Gedicht, besonders wenn es sich zu sentenziöser Anschauung erhebt, die Composition ausserordentlich erschwert, weil der Musiker das Wort nur als Unterlage braucht, um mit dem sinnlichen Element des Tones frei schalten und walten zu können. Er erfasst den Grundgedanken des Gedichts und wenn dieser eine in sich abgeschlossene Situation in die weiche oder markige Form der Sprache hüllt, so ist ihm gegeben, was er braucht. Im Drama aber wird das Individuelle der Handlung stets so verarbeitet, dass es sich zu einer allgemeinen Bedeutung erhebt und zuletzt in einen sentenziösen Sinn ausläuft. Dadurch unterscheidet sich das Kunstdrama von der Oper, welche den philosophischen, lehrhaften Ton ganz und gar verschmäht. Dies erkannte Goethe mit feinem, musikalischen Tact. Deshalb steht Alles, was in seinen dramatischen Werken für die Musik bedacht worden, isolirt da, als Lied oder lyrische Gruppe. Diesem Standpunkt entsprechen nach jeder Seite hin seine Operetten: Jery und Bätely, die Fischerin, Claudine von Villa Bella, Erwin und Elmira, Lila, die einzelnen Lieder in den Dramen und die Chöre im Faust. In ihnen herrscht eine Naivität, eine Frische und Anmuth, Tiefe und Innigkeit, ein ächt musikalisches Leben. Aber für ihre Zeit waren diese Texte zu gut, wenn sie auch Bearbeiter gefunden haben, und heute geht die Oper mit so demokratischen Riesenschritten vorwärts, dass die Musik ihr fast ganz aus dem Auge geschwunden. Daher ist selbst Goethe's Versuch, die Zauberflöte weiter zu führen, ohne Erfolg geblieben. Denn zu Mozart können wir nicht wieder zurück.

So weit liesse sich in einem Umrisse von Goethe dem Dichter und seinem Verhältnisse zur Musik im Allgemeinen

sprechen. Er ist aber auch der Musik im Besondern nahe getreten durch seine innige Beziehung zu Zelter. Wenn hierüber auch schon Mancherlei gesagt worden, so können wir doch nicht umhin, diesem Verhältnisse von dem Standpunkte der heutigen Kunst einige Worte zu widmen, wobei wir zugleich auf anderweitige Aeusserungen Goethe's, die hieher gehören, Rücksicht nehmen werden.

(Schluss folgt.)

Recensionen.

Choralsatz.

Carl Geissler (Cantor in Zschopau), Vollständiges Choralbuch in 180 Melodieen für den vierstimmigen Männergesang bearbeitet, alphabetisch geordnet, mit Text unterlegt und gegenseitiger Hinweisung auf metrisch gleiche Melodieen, allen deutschen Sängervereinen gewidmet. 4 Hefte. Meissen, bei Gödsche.

Reissiger in Dresden schickt diesem Choralbuch ein empfehlendes Vorwort voran. Der Herausgeber hat sich schon durch andere Werke auf dem Gebiete der geistlichen und profanen Volksmusik vortheilhaft bekannt gemacht und das vorliegende Choralbuch liefert zu diesen einen anerkennenswerthen Beitrag ernsten Strebens und schätzenswerthen Fleisses. Wir haben schon bei Besprechung der Choralmelodieen von Dresel (vergl. diese Zeitung, II. Jahrg. No. 41) auf die Nothwendigkeit und den Nutzen der Choräle für vierstimmigen Männergesang hingewiesen. Hier erscheint uns ein ziemlich vollständiges Werk, das mit Einsicht und Geschick bearbeitet ist. Ein Choralbuch für Männerstimmen wird zunächst seine Anwendung in Gymnasien und Seminarien finden. Wünschenswerth aber ist es, dass die sich immer mehr ausbreitenden Gesangvereine, unter denen neuerlich auch die Handwerkervereine eine Bedeutung erlangt haben, den vierstimmigen Choral in die Mitte ihrer Uebungen stellen, nicht etwa bloss um eine erspriessliche Reaction gegen den politischen Gesang zu bilden, der sich in diese Kreise einschleicht, sondern weil überhaupt von der Musik im Volke nichts Rechtes zu erwarten ist, wenn sie sich von dem tiefsten Kern alles Lebens entfernt. Für diesen Zweck enthält allerdings ein vollständiges Choralbuch einstweilen des Guten zu viel. Und wie Dresel seine 30 Choräle für Lehrer-Conferenzen herausgab, so möchte eine kleine Choral-Sammlung nach dieser Seite hin dem vorhandenen Bedürfnisse schon entsprechen. Es versteht sich von selbst, dass der Choral für Männerstimmen in einer grossen Gemeinde seinen Platz nicht hat. Immer aber ist es gut, wenn eine möglichst reichhaltige Sammlung vorliegt, damit man nach Zweck und Bedürfniss auswählen kann. In dieser Hinsicht liefert das Geissler'sche Choralbuch ein reichhaltiges Material. Was die Bearbeitung anlangt, so bietet der geringe Umfang, innerhalb dessen sich die Stimmen zu bewegen haben, dem Bearbeiter mancherlei Schwierigkeiten. Es war da auf Kosten der Vollständigkeit der Harmonie Alles zu vermeiden, was entweder als eine erkünstelte Combination, oder als unnatürliche Stimmführung zu betrachten ist; der Harmoniker musste für das Opfer, welches er einerseits brachte, sich durch den natürlichen Fluss der Stimmen entschädigen. Der Choralsatz für Männerstimmen hat wegen der scharfen Begrenzung der Oberstimme, welche nun einmal in der Melodie vorgeschrieben ist und welche öfters eine der Melodie und ihrem Ausdruck nicht günstige Transposition der Tonart verlangt, seine fernere Schwierigkeiten. Soll die Wirkung der Melodie nicht abgeschwächt werden, so hat die Harmonisirung auch nach dieser Seite hin eine Aufgabe; kurz, es fällt ihr Alles anheim, was den Choral als Chorgesang zu einer Bedeutung erheben kann. Hier Maass zu halten, den richtigen Tact im Satze zu beobachten, bleibt immer das Schwierigste. Wir können dem Herausgeber das Zeugniss geben, dass er seine Aufgabe zu unserer vollständigen Befriedigung gelöst hat. Wir haben sein Choralbuch mit Vergnügen durchgelesen. Wenn wir selbst im Einzelnen uns auch an andere Sequenzen in der Harmonie gewöhnt haben und unserm Ohre sich hie und da noch glücklichere Lösungen darbieten, so ist dies doch nur etwas Zufälliges und wenn man will Subjectives. Die Behandlung des Satzes ist klar, einfach und natürlich; die Melodieen selbst sind von den Zusätzen, welche sie theils durch Verwöhnung, theils durch provinziellen Geschmack im Laufe der Zeit erhalten haben, meist gereinigt und so ist das Buch durchaus zu empfehlen und als ein schätzenswerther Beitrag im Choralsatze anzusehen. Wir wünschen ihm daher eine weite Verbreitung.

Otto Lange.

Berlin.

Musikalische Revue.

Die Goethe-Feier.

Wie man an verschiedenen Orten Deutschlands das Andenken des grossen Dichters an seinem hundertjährigen Geburtstagsfeste zu feiern Veranlassung gefunden hat, so waren auch hier schon seit längerer Zeit mancherlei Kräfte thätig gewesen, diesen Tag in Ehren zu begehen. Die Berliner Feier, deren Einrichtung ein besonderes, aus Kunst-Notabilitäten bestehendes Comité übernommen hatte, bestand vornehmlich in drei Theilen. Den ersten bildete der „Götz von Berlichingen" im Opernhause, eine möglichst gelungene Darstellung, so weit es die vorhandenen Kräfte der Bühne gestatteten, wenn auch in der Darstellung der Hauptrollen Manches feiner, abgerundeter hätte erscheinen können. Der 26ste August war für diese Darstellung bestimmt. Am folgenden Tage gab die Sing-Akademie ihren Antheil, auf den Rücksicht zu nehmen diese Blätter ja vorzugsweise bestimmt sind. Man hatte eine zweckmässige Auswahl von lyrischen Gedichten des grossen Meisters zusammengestellt und in den musikalischen Bearbeitungen derselben wo möglich das ganze Goethe'sche Zeitalter repräsentiren wollen. Wir hörten daher Compositionen zu den Gedichten: „das Göttliche, Willkommen, Erster Verlust, das Veilchen, Neue Liebe neues Leben, der Fischer, Suleika" von Rungenhagen, Zelter, J. F. Reichardt, Mozart, Beethoven, Curschmann und Mendelssohn. Es kann hier nicht davon die Rede sein, weder die Compositionen, noch die Ausführung derselben zu beurtheilen. Die erstern sind hinlänglich bekannt und auch die Bearbeitung des „das Göttliche" in Cantaten-Form von Rungenhagen ist eine frühere Arbeit des Componisten, die Ausführung aber ist hinlänglich charakterisirt, wenn gesagt wird, dass sie in den Kräften der Sing-Akademie und einzelner am Sologesange sich betheiligender Künstler, wie Mantius, Kraus, Krause lag. Ebenso darf der Betheiligung der Fr. Burchardt, Frl. Caspari u. A. mit Anerkennung erwähnt werden. Von dem lyrischen Theile ging man zu dem dramatischen über, indem man die Monologe, Melodramen und Chöre aus dem ersten Theile des „Faust" von der Composition des Fürsten Radziwil zu Gehör brachte und damit jenen beifälligen Eindruck erzielte, dessen sich die geniale Bearbeitung stets zu erfreuen gehabt hat. Der eigentliche Geburtstag des Dichters wurde dann mit einem Festmahle im Mielentz'schen Saale begangen, in dem sich gegen 400 Herren und Damen eingefunden. Man erblickte hier viele

wissenschaftliche und Kunst-Notabilitäten Berlins und anderer Orte. Wir nennen nur A. v. Humboldt, v. Cornelius, Rauch, Rosenkranz, Lichtenstein. Im Hintergrunde des Saales stand die grosse Büste des Dichters in einem natürlichen Lorbeerhaine, zu beiden Seiten Schiller und Zelter. Es fehlte nicht an Toasten. Der Zufall wollte indess, dass der Beginn der Redefeier sich zu weit in das Mittagsmahl hineinzog und die meist abgelesenen Trinksprüche die Form von Abhandlungen hatten und daher ihre Wirkung fast ganz verfehlten. Man hatte zu viel geben wollen, und darum gab man herzlich wenig, das irgend erquickend auf Sinn und Gemüth gewirkt hätte. Der Abend vereinigte viele von den Gästen im Opernhause, wo die Aufführung der „Iphigenie" nächst der Gluck'schen Ouverture, dann am Schluss der Ouverture zu „Egmont" und eines schönen Epilog's von Tieck die Feier beschloss. Man fand hier erst einen erquicklichen Genuss. Denn die Tisch-Gesänge Goethe'scher Gedichte nach Compositionen von Zelter und einer von Taubert, unter Rungenhagen's Leitung schön ausgeführt, vermochten nicht den Eindruck zu verscheuchen, welcher schon beim Beginn des Mahles fühlbar war und der seinen Grund vorzugsweise in einem unpraktischen Arrangement des Ganzen hatte. Ob demnach die Goethe-Feier im Ganzen wie im Einzelnen eine würdige gewesen, ob sie im Stande sein möchte, von Berlin aus dem deutschen Jugendleben einen neuen, kräftigen Impuls zu geben, wozu gerade in der heutigen Zeit der grosse Dichtergenius doch so sehr anregt, das möge hier nicht erörtert werden. *d. R.*

Feuilleton.

Die musikalischen Instrumente auf der Berliner Gewerbe-Ausstellung.

Wie überhaupt in allen Zweigen der Industrie, so ist Berlin auch im Musik-Instrumentenbau keineswegs hinter dem Auslande zurückgeblieben, wenngleich nicht geläugnet werden kann, dass die einheimische Thätigkeit auch auf diesem Felde stets weniger selbsterfindend, als vielmehr nur nachahmend und verbessernd auftritt. Selbstredende Beweise für den Fortschritt in der Fabrication musikalischer Instrumente liefern unter den Berliner Instrumentenmachern namentlich die Pianoforte- und Flügelbauer tagtäglich, denen das Lob gebührt, dass sie unablässig bemüht sind, die Erzeugnisse ihres Fleisses, mit den Erfindungen des Auslandes und eigenen Verbesserungen bereichert, stets in möglichster Vollendung hinzustellen. Um so betrübender muss es sein, bei einer Veranlassung, wie die gegenwärtige Gewerbe-Ausstellung bietet, diesen Fabricationszweig durch Einlieferungen, sowohl in quantitativer als qualitativer Beziehung, nicht so glänzend vertreten zu sehen, als man unter den angedeuteten günstigen Verhältnissen zu erwarten eigentlich wohl berechtigt wäre. Abgesehen davon, dass im Ausstellungs-Locale von Saiten- und Blase-Instrumenten (mit Ausnahme einiger Fagotte, Flöten und Klarinetten) gar nichts sichtbar ist, findet sich dort auch die weit verzweigte Familie der Tasten-Instrumente verhältnissmässig nur sehr spärlich und einseitig repräsentirt und — was noch schlimmer ist — gerade die Mehrzahl der anerkanntesten Berliner Künstler dieses Faches hat aus uns unbekannten Gründen ganz und gar verabsäumt, Erzeugnisse einzusenden. So enthält der Katalog zwar einen Flügel von Kisting, aber im Saale fanden wir ihn nicht und auf unser Befragen ward uns der einfache Bescheid, er sei nicht eingeschickt. Ebenso vermissten wir Ausstellungsgegenstände von Perau, Stöcker, Florschütz u. A., lauter Künstler, deren Fabrikate durchaus nicht fehlen durften, sollte die Repräsentation dieses Zweiges eine möglichst vollständige und würdige sein und der löblichen Absicht der Unternehmer, durch diese Ausstellung ein Gesammtbild des Berliner Gewerbefleisses vor den Augen des Publikums aufzurollen, auch nach dieser Richtung hin entsprochen werden. — Indem wir jetzt auf eine etwas nähere Beurtheilung der vorzüglicheren der aufgestellten Instrumente eingehen, wollen wir nur noch zuvor bemerkt haben, dass die Gesammtzahl der Einlieferungen sich nur ungefähr auf 20 beläuft. Davon erwähnen wir zuvörderst unter:

No. 194 eines Flügels in Polysanderholz von F. Reichelt. Saubere Arbeit und gesangreicher Klang sind Eigenschaften, wodurch sich dies Instrument vorzugsweise auszeichnet. Wäre der Klang in den obersten Regionen weniger glasartig, hätte das Instrument im Ganzen mehr Kraft und Fülle, so würde es den zu stellenden Anforderungen noch mehr genügen. Das Glasartige in der Höhe dürfte übrigens durch eine weichere Belederung leicht zu beseitigen sein und der Klang dann an Gleichmässigkeit ungemein gewinnen. Der angegebene Preis (von 430 Thlr.) erscheint als ein der Qualität des Instruments angemessener. Zunächst gedenken wir unter:

No. 221 eines Flügels in Polysanderholz von F. B. Voigt und Sohn, Hof-Instrumentenmacher. Die Aussteller geniessen längst und besonders als Verfertiger von tafelförmigen Instrumenten eines ehrenvollen und wohlverdienten Rufes und auch dieser Flügel zeugt von vieler Solidität durch Construction, Spielart, Klang und Ausstattung, obgleich uns in unserer Praxis aus der Voigt'schen Officin schon mehrfach noch gelungenere Exemplare zu Gesicht und Gehör gekommen sind.*) Jedenfalls gehört dieser Flügel aber zu den besseren der Ausstellung und der angegebene Preis (von 380 Thlr.) dürfte kein zu hoher sein. Unter:

No. 315 sind zwei Instrumente aus der Fabrik von Westermann & Comp. (G. Willmanns) eingeliefert: *a)* ein *Tafel*-Pianoforte mit Repetitions-Mechanismus und patentirter *Saitenlage*; *b)* ein Flügel. Ohne uns in Untersuchungen darüber einlassen zu können, wem die Erfindung des Repetitions-Mechanismus eigentlich zuzuschreiben, da sie bekanntlich mehrseitig in Anspruch genommen wird**), bemerken wir nur, dass diese Vorrichtung in dem vorliegenden Falle theilweise in eigenthümlicher Anwendung auftritt und den beabsichtigten Zweck erreicht. Ob die patentirte Saitenlage mit der Neuheit auch die Zweckmässigkeit verbindet, wird die Zeit lehren. Beide ausgestellte Instrumente sind übrigens von angenehmer, leichter Spielart und gesangreichem Klange, wobei indess der Discant (besonders bei dem Flügel) etwas weniger spitz im Verhältniss zum sonoren Basse zu wünschen wäre. Unter:

No. 169 finden sich ebenfalls zwei Instrumente vor und zwar ein Flügel und ein tafelförmiges Piano von Fr. Richter. Beide sind solid gearbeitet und von guter Spielart. Dabei entfaltet der Flügel, besonders im Bass und in der Mitte, auch sonoren Klang, erweist dagegen in der Höhe vom dreigestrichenen *c* ab eine gewisse unedle Härte, die zur Erzielung einer gleichmässigeren Klangfarbe durch eine zweckmässigere Belederung noch nachträglich zu verbannen wäre. Das Tafel-Instrument ist von geringerer Qualität, doch, bei wenig ausgiebigem Klange, ziemlich gesangreich.

Die Gattung der aufrechtstehenden Flügel ist unter:

No. 176 nur durch ein einziges Exemplar von H. Ostermann repräsentirt. In Lyraform aus Polysanderholz (nach Schleip) gebaut, befriedigt das Instrument nicht nur durch ele-

*) Das eigentlich von den Verfertigern zur Ausstellung bestimmte Instrument konnte (wie wir später hörten) nicht eingeliefert werden, weil es kurz vor der Eröffnung einen Käufer gefunden hatte.

**) Schon im Jahre 1841 soll von Kriegelstein in Paris ein Repetitions-Mechanismus erfunden worden sein.

Digitized by Google

gantes Aeussere, sondern auch durch Klang und Spielart in nicht geringem Maasse.

Quantitativ bei Weitem reicher vertreten, als die aufrechtstehenden Flügel, sind die Pianino's. Doch lassen dieselben in Bezug auf innere Güte fast alle mehr oder minder zu wünschen, während ihre äussere Ausstattung fast durchgängig eine elegante und geschmackvolle genannt werden darf. Zu den bessern dieser Gattung zählen nach unserer Ansicht die unter:

No. 194 und 178 aufgestellten Instrumente von Reichelt und Homuth.

Von tafelförmigen Pianoforte's dürfte noch das unter: No. 446 aufgeführte, von Leupold verfertigte, besondere Beachtung verdienen. Die Arbeit ist an diesem Instrument nicht nur ungemein sauber und correct vollführt, sondern auch Klangfarbe und Spielart entsprechen diesen äusseren Vorzügen in hohem Grade.

Ausser diesen speciell angeführten musikalischen Ausstellungsgegenständen sind noch Flügel, Pianinos und Tafel-Instrumente von Endres, C. Schulz, Müller, Reichelt jun, Siegmund, Spangenberg, Heine, Bergmann, Kempermann, Bethge u. A. eingeliefert, Arbeiten, die Fleiss und ein ehrenwerthes Streben nicht vermissen lassen, von denen aber die meisten mehr für die Folge versprechen, als zur Zeit gewähren und unter denen es sogar an solchen nicht fehlt, die mehr den geschickten Tischler, als den intelligenten Instrumentenmacher documentiren.

Jul. Weiss.

Nachrichten.

Berlin. Hr. Garcia-Roberti, ein Verwandter der berühmten Familie Garcia, liess sich am 30. August mit einer vorläufigen Concertleistung im Königl. Opernhause hören. Der Sänger hatte kurz vorher in Potsdam bei Hofe mit Beifall gesungen. Ist dies für das kritische Urtheil auch nicht immer maassgebend, so ist doch der Gegensatz zwischen dem, was man von dem Künstler in öffentlichen Blättern gelesen hatte und seiner Leistung im Opernhause überraschend. Die dünne, sentimentale Stimme, die schmachtende Haltung und das Unvermögen, irgend einen andern als bedauerlichen Eindruck zu erzielen, liessen ihn ein verzweiflungsvoll stummes Fiasco machen und es wird nach diesem vorläufigen Debut wohl zu keinem grössern Concert, das Hr. Garcia zu geben beabsichtigte, kommen.

— Die italienische Oper der diesjährigen Saison zählt von den bedeutenden Mitgliedern der frühern Gesellschaft nur Sgr. Labocetta. Die übrigen ersten Stellen sind alle neu besetzt. Nach dem, was wir vorläufig in einer Probe zur „Lucrezia", mit welcher Oper am 3. September begonnen wird, gehört haben, ist auch diesmal eine gute Gesellschaft zusammengetreten. Doch behalten wir uns einen nähern Bericht nach dem ersten öffentlichen Auftreten vor.

— Kalisch und der Componist des Diamantkreuzes, Saloman, haben eine einactige komische Oper vollendet: „Das Chor der Rache". Hoffentlich werden wir bald Gelegenheit haben, dieselbe auf unserer Bühne zu sehen.

— In der Königsstadt steht ein neues Zaubermährchen mit Gesang in Aussicht: „Der Koblenpeter", nach W. Hauff's Erzählung von A. Gerstel, mit Musik von Kühner.

— Gegenwärtig ist eine Seiltänzer-Gesellschaft hier, deren Director Hr. Weitzmann ein renomirter Bassist am Theater zu Cassel war und mit Beifall den Don Juan, Czaaren und Sarastro sang. Die Neigung zur Kunst der Seiltänzer war ihm angeboren, da seine Eltern schon Seiltänzer waren, und so ergriff er diese nach dem Verlust seiner Stimme. Unter den hiesigen Constablern befindet sich der zur Zeit in Strelitz beliebte Sänger Irmer.

Breslau. Auch bei uns fand eine Goethe-Feier in der Aula Leopoldina statt. Der grosse Raum derselben war von Zuhörern gefüllt und dankbar erkannte man an, dass das Fest-Comité seine Aufgabe auf das Vollkommenste gelöst hat. Hr. Musikdirector Heinze hatte die Leitung der Theater-Kapelle übernommen und ausserdem wirkten Frl. Meyer und Hr. Baumeister mit. Das Programm enthielt: 1) Jubel-Ouverture von C. M. v. Weber; 2) Fest-Rede, gehalten von Hrn. Prof. Dr. Guhrauer; 3) Ode zu Goethe's hundertstem Geburtsjahr, von Dr. Gustav Müller, vorgetragen von Hrn. Baumeister; 4) Beethoven's Musik zum „Egmont", mit dem verbindenden Gedicht von Mosengeil. Frl. Louise Meyer hatte den Vortrag der beiden Lieder, Hr. Baumeister den des Gedichtes übernommen. Am Abend wurde der ganze „Egmont" gegeben.

Königsberg. Mit der Goethe-Feier wurde unser Theater wieder eröffnet. Es wird zunächst 3 bis 4 Mal gespielt werden, indess der Beginn der Oper erst später erfolgen, da die Mitglieder der Oper noch einige Zeit in Tilsit verweilen.

— Die Harpf'sche Musikgesellschaft, die im Ganzen wegen des schlechten Wetters keine besonders guten Geschäfte gemacht, begiebt sich jetzt nach Schweden.

Köln. Meyerbeer logirte auf seiner Durchreise im *Hôtel belle vue* in Deutz. Das Musikchor des 34. Regiments brachte dem Meister eine Abendmusik, wofür derselbe in verbindlichen Worten seinen Dank aussprach und besonders die Weichheit und Präcision des Vortrags lobend hervorhob.

Hamburg. Einem on dit zufolge beabsichtigen die hiesigen Musiker, ihrem berühmten Landsmanne Felix Mendelssohn-Bartholdy ein Denkmal zu setzen. Die Geldbeiträge dazu soll Herr Kapellmeister Krebs annehmen, und das Denkmal soll, wie Einige behaupten, in einem einfachen Denksteine auf dem Platze vor seinem Geburtshause, bestehen, nach Andern will man ihm einen Kranz auf sein Grab schicken. *Kl. Mus.-Z.*

— Da Hr. Roger nicht kommt, so wird die Direction einen längern Contrakt auf Gastspiel mit Hrn. Reer abschliessen, der hier sehr gefällt.

Frankfurt a. M. Roger hat einen verlängerten Urlaub nachgesucht, um in Hamburg auftreten zu können, allein dieser ist ihm nicht bewilligt worden, und so werden wir den Gewinn davon haben, ihn noch einige Male auftreten zu sehen, und zwar wie es verlautet, in „Zampa" und in der „weissen Dame". Roger wird also während der Goethefeier hier anwesend sein und Gelegenheit haben sich zu überzeugen, wie man in Deutschland seine Heroen würdigt.

Dresden. Hr. Dalle Aste ist sehr erkrankt und wird längere Zeit nicht auftreten können. Mad. Palm-Spatzer ist bis jetzt als Adine im „Liebestrank" und Lucrezia Borgia aufgetreten. Was der Künstlerin an Frische der Stimme abgeht, das ersetzt dieselbe an Bühnengewandtheit und Ausbildung. Hr. Tichatschek ist definitiv jetzt wieder angestellt, auch Frl. Wagner wird zu uns zurückkehren.

Leipzig. Der erste Theil des Concerts, welcher zur Goethe-Feier unter Direction von Jul. Rietz stattfand, brachte ein neues Werk Rob. Schumann's: die Schlussscene aus dem Goethe'schen Faust. Eine der grossartigsten Conceptionen, die aus der Feder dieses Componisten geflossen. Die schwierige Aufgabe hat Schumann mit Glück gelöst und Hr. Becker sagt darüber: „Was aber insbesondere den Werth des Werkes bestimmt, ist, dass der Musiker dem Dichter in seinem Aufschwunge — der in aller bisheriger Poesie vielleicht nur eine Analogie in Dante's Paradies findet — zu folgen vermochte, dass sich Stimmungen unserer bemächtigen, welche über irdisches Ringen und Kämpfen hinaus-

führen, dass der Schleier sich lüftet und Blicke in das Jenseits uns gewährt werden. Schumann's Musik ist Kirchenmusik, wie sie die Weltauschauung der Zukunft aus ihrem Schoosse hervorgehen lässt.“ Im zweiten Theil wurden Lieder auf Goethe'sche Texte gesungen von Frl. Mayer, den Hrn. Behr, Pögner und Wiedemann. Den dritten Theil bildete Mendelssohn's „Walpurgisnacht“.

Weimar. Am Vorabend der Goethefeier, wo die Erleuchtung des Parks und römischen Hauses stattfand, wurden von der Liedertafel unter Musikbegleitung nachstehende Choralgesänge ausgeführt: „Mächtige Geisterflügel rauschen“, componirt von Apel, „Wandrers Nachtlied“, componirt von Reissiger, und Goethe's letzte Worte: „Licht, mehr Licht!“ von Liszt. Am frühen Morgen des 27sten wurde noch ein Choral, alsdann eine von Kalisch gedichtete und von Stör componirte Hymne, und „Der du vom Himmel bist“, componirt von Ferd. Hiller, gesungen.

Dessau. Zum Benefiz unsers Veteranen Fr. Schneider fand wie alljährlich ein Concert statt, dessen Programm folgendes war: 1) Fest-Ouverture von Fr. Schneider; 2) Romanze für Violoncell, von Franchomme, vorgetragen von Hrn. Hofmusikus Th. Schneider; 3) Violin-Concert von F. Mendelssohn-Bartholdy, vorgetragen von Hrn. Kammermusikus Bartels II.; 4) Der 24ste Psalm, nach Herder's Uebersetzung, componirt von F. Schneider; 5) die neunte Symphonie mit Schlusschören über Schiller's Ode: „An die Freude“, von L. van Beethoven. Die Ausführung war ausgezeichnet und erregte den allgemeinen Wunsch nach einer Wiederholung des Concerts.

Hannover. Unsere Hof-Bühne wurde zur Goethe-Feier mit „Egmont“ wieder eröffnet. Hr. v. Perglass hatte einen Prolog dazu gedichtet.

Braunschweig. Fr. Methfessel hat als Madelaine im „Postillon“ von der Bühne für immer Abschied genommen. Es wird schwer sein, unter den jetzigen Verhältnissen die Künstlerin zu ersetzen. Frl. Hartmann aus Amsterdam gastirt hier; zwar eine angenehme äussere Erscheinung und hübsche Stimme, aber noch zu sehr in der künstlerischen Entwickelung begriffen.

Prag. Der ehemalige Tenorist Mayer ist Kapellmeister bei der böhmischen Oper geworden, zugleich ist er Director der Sophien-Academie. Er hatte sein erstes Debut am 11. August bei Eröffnung der Arena im Pstrosz'schen Garten.

Paris. Die Wiedereröffnung der Oper ist auf Donnerstag den 5. September festgesetzt.

— Charlotta Grisi wird binnen Kurzem in einem neuen Ballet auftreten.

— Für die Freunde des Gesangs wird das Wiederauftreten Roger's am 9ten und das der Mad. Viardot am 1. October eine angenehme Mittheilung sein, ebenso das Wiedererscheinen des „Propheten“, welches sich an die Mitwirkung dieser beiden Künstler knüpft.

— Das italienische Theater unter Ronconi's Direction wird nicht, wie im vorigen Jahre, am 1. October, sondern erst am 1. November eröffnet.

— Mit der Eröffnung der *Opéra comique* wird ein neues Melodram, wozu die Musik von Halévy gemacht, in Scene gehen.

— Mad. Pleyel ist in diesem Augenblicke hier und Herr Thalberg ist durchgereist.

Strasburg. Hr. Apffel, ein sehr reicher Privatmann, geborner Strasburger, leidenschaftlicher Verehrer der Künste, ist gestorben und hat in seinem Testamente unserm Theater die Summe von 2 Mill. Francs vermacht. Die Stadt ist von der Regierung autorisirt worden, drei Viertel von diesem Legat anzunehmen, 500,000 Frcs. aber den Erben zurückzuzahlen. Durch dieses Legat wird unser Theater das reichste in Frankreich und wird dasselbe ferner in den Stand gesetzt, ohne weitere Unterstützung zu bestehen.

Clermont (Oise). Unsere Stadt hat einen in den nördlichen Departements bestehenden Gebrauch angenommen, Preise für die beste Militairmusik der Nationalgarde auszusetzen. Dass dies kein geringer Sporn ist, diesen Zweig der Musik zu heben, liegt auf der Hand, und davon gab die neuliche Prüfung den Beweis. Am letzten Sonntag versammelten sich 14 Musikchöre auf einem der Hauptplätze und trugen ihre Musikstücke 5 dazu bestellten Schiedsrichtern vor, unter denen sich auch Hr. Melfred, Professor am Pariser Conservatorium, befand. Die Musik von Compiègne erhielt den ersten Preis, bestehend in einer goldenen Medaille. Auch wurden für Solo-Vorträge Hrn. Felix Dubray, Musikmeister der Musikchors von Beauvais, und Hrn. Moor, Director der Artillerie-Musik von Amiens, Preise zu Theil.

London. Es fanden im *Covent-garden*-Theater noch vier ausserordentliche Vorstellungen statt, die erste „der Prophet“, die zweite der 2. und 3. Act der „Hugenotten“ und der 3. Act des „Propheten“, für die dritte „Don Juan“, gesungen von Mad. Viardot, Grisi, Corbari (Mad. Viardot sang in dieser Vorstellung zum ersten Mal die Zerline in England und zum ersten Mal gemeinschaftlich mit Mad. Grisi) und den Hrn. Mario, Marini, Tagliafico und Tamburini. Das Theater der Königin, welches 8 Tage später als das obige Theater schloss, brachte als extraordinaire Vorstellung: „Figaro's Hochzeit“, gesungen von Mad. Sontag, Alboni, Parodi, Hrn. Lablache, Coletti, Belletti und Bartolini. [Wer die Leistungen solcher ausserordentlichen Mittel kennt, hat einen Begriff von der Ausführung eines solchen Ensembles.] Mad. Sontag hatte vor 20 Jahren in dieser Oper die Gräfin gesungen, während Mad. Malibran die Rolle der Susanne sang, die heut von Mad. Sontag gesungen wurde. Das Succes der Sontag war ungleich bedeutender noch als das der Lind. Die Alboni sang den Cherubin vortrefflich. Die letzte Vorstellung war als Adieu der Mad. Sontag angekündigt *(Sontags farewell night)*.

— Im *Drurylane*-Theater fand ein Concert zum Besten des unermüdlichen und einsichtsvollen Regisseurs der Oper Hrn. Harris statt. Das Programm bestand aus 27 Nummern. Den Gesang hatten die ausgezeichnetsten Künstler übernommen, unter Mitwirkung des ganzen Orchesters.

— Das Musikfest zu Birmingham wird am 4., 5., 6. und 7. September stattfinden. Als Ausführende werden genannt: Alboni, Castellan, v. Meric, Hayes, A. und E. Williams, Frl. v. Treffz, Mario, Calzolari, Wiliams, Sims Reeves, Pischek, Lablache Vater und Sohn. Thalberg wird sich auch dort hören lassen und Costa die Leitung des Orchesters übernehmen.

Schweden. Es tritt jetzt auch ein Peter Bull, wie man sagt, Vetter und Schüler Ole Bull's, als Violinist auf und hat neulich in Hernösand Concerte gegeben.

Stockholm. Kellermann aus Copenhagen war hier und liess sich in einem Concert in Upsala hören. Gleichzeitig mit ihm waren der junge Arnold und Goltermann anwesend und weihten den neuen Circus auf dem Thiergarten mit einem Concert ein, in welchem gegen 1500 Personen anwesend waren. Der ältere Arnold ist in Christiania als immerwährender Director der phylharmonischen Gesellschaft angestellt. Berens aus Hamberg ist Königl. Musikdirector in Orebroe geworden.

Turin. In einem unserer Theater wurde zur Goethefeier: „*Il Fausto di Goethe*“ mit der dazu vom Fürsten Radziwil componirten Musik gegeben und der Ertrag für die italienischen Auswanderer bestimmt.

New-York. Dr. Schmidt, früher Director des Leipziger Stadttheaters, hat sich auf einer Insel New-York gegenüber, niedergelassen und bereits fleissig und emsig angebaut. Er hofft noch auf eine gute Erndte. Möge dieser Boden ihm mehr Segen bringen als die deutsche Bretterwelt, meint die „Europa“.

Constantinopel. Bei uns hat sich seit Kurzem ein Gesangverein gebildet, welcher zum grössten Theil aus Deutschen und namentlich aus Schweizern besteht, sein Name ist „Teutonia". Derselbe ist ganz in der Art der Schweizervereine construirt und hat den Wunsch ausgesprochen, in die Zahl der Schweizergesellschaften aufgenommen zu werden.

Mexico. Henri Herz ist in diesem Augenblick hier. Sein Empfang war ein wahrer Triumph. 20 Wagen mit 2 Pferden und 5 mit 4 Pferden waren ihm mit den ersten Familien entgegen gefahren. Ein Ehrenwagen war besonders für ihn eingerichtet, dem 30 Künstler zu Pferde die Begleitung gaben. 8 Dragoner bildeten die Escorte, in der sich der General-Adjutant des Präsidenten befand. Die inneren Stadtbewohner begrüssten ihn am Fenster. Militairmusik empfing ihn auf dem Hofe seines Hôtels, wo ihn ein glänzendes Diner erwartete.

Berichtigung.

No. 34, S. 268, Spalte 1, Zeile 30, lies: „3¼ Minute", statt: 1¼ Minute.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

B. Gesangmusik.

Aigner, E., Oesterreichische Volkshymne f. Sopran, Alt, Tenor u. Bass. — Diabelli, A., Philomele, eine Sammlung der beliebtesten Gesänge eingerichtet u. herausgegeben. No. 498-500. — *Flotow, F. v. u. Grisar, Das Wunderwasser, kom. Ope in 2 Akten u. Versen. Vollst. Klav.-Auszug. — Fröhlich, A., Commers-Liederbuch f. Deutschlands Liedertafeln u. fröhliche Sänger. Eine Auswahl der beliebtesten Volkslieder f. 4stimmigen Männergesang herausg. 2. Aufl. — Gurlitt, C., Waeckernagel's Weinbüchlein. Op. 7. H. 1. — Häser, C., Ich komme bald, Lied f. Sopran od. Tenor, Alt od. Bariton. Op. 11. — *Derselbe*, Gebet. — *Herbert, E., Freiherr v., Kärnthnerische Volkslieder gesammelt u. herausg. — Kinkel, Johanna, Anleitung zum Singen, Uebungen u. Liedchen f. Kinder von 3 bis 7 Jahren. Op. 20. — Koeb, C., Liebchens Auge f. Sopran od. Tenor, Alt od. Bar. — Krebs, C., Die süsse Bell, f. Mezzo-Sopran oder Tenor. Op. 90. — Küeken, F., 2 Lieder f. Sopran od. Tenor. Op. 51. cpl. u. No. 1. 2. — *Liebe, L., Deutschland hoch! f. Bass. Op. 6. — Lindpaintner, P. v., Die Fahnenwacht, Favorit-Lied des berühmten Sängers J. P. Pischek, f. Sopran od. Tenor, f. Alt oder Bariton. 5. Aufl. mit englischem u. deutschem Text. — National-Freiheits-Liederhalle, Eine Sammlung der beliebtesten National-Freiheits-, Vaterlands- u. Wehrlieder f. 4stimmigen Männergesang. H. 1. — Preyer, G., Kindliche Bitte f. Alt m. Physharmonika od. Pfte. Op. 7. — Proch, H., Sehnsucht nach der Heimath f. Sopran od. Tenor, f. Alt od. Bariton. Op. 157. — *Derselbe*, Romanze f. Tenor od. Bariton. Op. 158. — *Schubert, F., Trinklied aus dem 14ten Jahrhundert aus dem Werke: Historische Antiquitäten f. 4 Männerstimmen m. Pfte. Op. 155. — **Derselbe*, Nachtmusik f. 4 Männerstimmen m. willkührlicher Begl. des Pfte. Op. 156. — **Derselbe*, Constitutionslied f. 4 Singstim. u. Orch. od. Pfte. Op. 157. — **Derselbe*, Der Frühlingsmorgen, Cantate f. Sopran, Tenor u. Bass m. Pfte. Op. 158. — *Titl, A. E., Das Wolkenkind, romantisch-komische Oper in 2 Akten. Vollständ. Klav.-Auszug v. Componisten. — Weber, F. A., O Herzensland, mein Heimathland, Lied f. Sopran oder Tenor mit Pfte. od. Guitarre.

C. Instrumentalmusik.

Auber, D. F. E., 7 Airs fav. de l'Opéra: Haydée ou le Secret, arr. p. Violon seul ou p. Flûte seul p. J. Küffner. — Baumann, A., Gebirgs-Bleamln f. die einfache Zither m. willkührlicher Begl. einer zweiten (oder einer Violine) eingerichtet. H. 4. — Diabelli, A., der musikal. Gesellschafter in einsamen Stunden, periodisches Werk f. 1 Flöte einger. u. herausg. No. 86. — *Derselbe*, Productionen im häuslichen Freundschafts-Zirkel f. die Flöte m. Pfte. ges. No. 80. 81. — Fischel, A., Quatuor p. 2 Violons, Viola et Vcelle. Op. 42. — Labitzky, J., Der Morgenstern, Walzer f. d. Orchester. Op. 163. — *Derselbe*, Rococo, 3 Polkas f. d. Orchester. Op. 164. — Merk, J., Fleurs d'Italie, Fant. p. le Vclle. av. Pfte. sur les motifs les plus fav. d'Opéras nouv. Cah. 5. — Sagburg, P. G. v., Vom Wald fiera, Nieder-Oesterreichische Ländler f. d. Zither. — Spohr, L., 4tes Doppel-Quartett f. 4 Violinen, 2 Bratschen u. 2 Vclles. Op. 136. — *Derselbe*, 31s Quartett f. 2 Violinen, Viola u. Vclle. Op. 141. — Thomas, A., le Caïd, Opéra. Ouverture p. gr. Orch.

Novaliste No. 11.

von **B. Schott's Söhnen** in Mainz.

Goria, A., Capriccio du Concert sur: I Lombardi. Op. 40. 15 sgr.
Kalkbrenner, F., Dernières Pensées mus. Op. 189. 17½ sgr.
Lecarpentier, A., Les jeunes filles de la Valée, 6 pet. Valses. Op. 121. 12½ sgr.
Marcailhou, La Toulousaine, gr. Valse (farb. Vignette). 15 sgr.
Membrée, E., Grande Valse brill. 17½ sgr.
Rosellen, H., Fantaisie brill. sur le Caïd. Op. 113. 25 sgr.
Mollenhaupt, Rêverie romantique. Op. 12. 12½ sgr.
Lemoine et Sor, Ecole de la mesure etc. 48 Pièces à 4 mains, en 4 Suites à 1 thlr.
Musard, Jerusalem (I Lombardi). 2 Quadrilles à 4 mains. No. 1. et 2. à 15 sgr.
Herz, H. et Dorus, 5 Duettino p. Piano et Flûte. 17½ sgr.
Concone, J., Vorschule zur Gesangkunst od. Elementar-Gesangschule (introduction à l'art de bien chanter etc.) 2 thlr. 10 sgr.
— —, 15 Vocalises p. Contralto av. acc. de Piano, en 2 S. à 1 thlr.
Lachner, F., 7 Lieder f. Bass od. Alt. Op. 84. einzeln. No. 1. à 7. à 7½ sgr.
Volckmar, W., Lieder. Op. 8. No. 1. Neben dir, f. Sopr. 5 sgr.
— —, do. No. 2. Im Schmerze, f. Bass od. Alt. 7½ sgr.
Lyre française, Collection de Romances av. acc. de Piano:
No. 359. Henrion, Une dernière conquête, Souvenirs. 5 sgr.
„ 360. — —, La voie de la fleur, Chansonnette. 5 sgr.
„ 361. — —, La fête du pays, Chansonnette. 5 sgr.
„ 362. — —, La Pandero, Chansonnette. 5 sgr.

Schule für das Orchesterspiel.

Mit dem 1. September beginnt ein neuer Cursus, woran junge Musiker und Dilettanten, welche (in Bezug auf Saiten-Instrumente) in der Technik bis zum Vortrag leichter Quartette gelangt sind, Theil nehmen können. Der Unterricht wird an jedem Mittwoch und Sonnabend von 2—4 Uhr im Cäciliensaal der Sing-Academie ertheilt. Das Honorar beträgt vierteljährlich 4 Thlr. Meldungen zur Aufnahme geschehen täglich von 2—4 Uhr Nachmittags in meiner Wohnung.

Hub. Ries,
Königl. Concertmeister, Oberwallstr. No. 7.

Bei **Breitkopf & Härtel** in Leipzig ist mit Eigenthumsrecht erschienen:

DER PROPHET,

Grosse Oper in fünf Acten von **Eugène Scribe**, mit deutscher Uebersetzung von **Rellstab**,

Musik von

Giacomo Meyerbeer.

Einzelne Stücke im Klavier-Auszuge.

Erster Act.

		Thlr.	Ngr.
*№ 1.	Chor. Der Lüfte Hauch, er schweiget	—	15
„ 2.	Cavatine (Sopran). Mein Herz, es schlägt	—	12½
„ 2b.	Dieselbe transponirt nach As-dur	—	12½
„ 3.	Der Ruf zu den Waffen (Tenor, 2 Bässe und Chor). Dein, o Herr, sind Ruhm	—	15
„ 3b.	Derselbe f. 4 Männerstimmen	—	15
„ 3c.	Derselbe f. 1 Bassstimme	—	10
„ 4.	Romanze f. Sopran und Alt. Einst in tiefen Stromes Wellen	—	15

Zweiter Act.

		Thlr.	Ngr.
*№ 5.	Walzer und Chor. Tanzet, tanzet! Walzer ist der...	—	20
„ 6. & 7.	Der Traum und Pastorale. In eines Dom's Wunderban	—	27½
„ 7.	Pastorale (Tenor-Solo mit Tenor u. 2 Bässen). Keins von allen Erdenreichen	—	15
„ 7b.	Dasselbe f. 1 Tenorstimme	—	10
„ 8.	Arioso (Alt). Ach! mein Sohn, Segen dir!	—	7½
„ 9.	Scene und Quartett (2 Tenore und 2 Bässe). Unterm Joch, schwer gebeugt	1	7½

Dritter Act.

		Thlr.	Ngr.
*№ 10.	Chor der Wiedertäufer. Ha, Blut! Ha, Blut!	—	15
„ 11.	Lied mit Chor (Bass). Unzählbar gleich der	—	20
„ 11b.	Dasselbe ohne Chor (Bass)	—	15
„ 12.	Chor (Ankunft der Schlittschuhläufer). Wie tragen die Mädchen, die	—	20
„ 13.	Terzett (Tenor und 2 Bässe). Unter euren Fahnen.	1	10
„ 14.	Chor der Empörer (Männerst.). Du gabst dein Wort	—	12½
„ 15.	Gebet (Tenor-Solo u. Männerchor). Ewiger, schützender Gott!	—	12½
„ 16.	Triumphgesang (Tenor-Solo und Chor). Herr, dich in den Sternenkreisen	—	17½
„ 16b.	Derselbe ohne Chor	—	12½

Vierter Act.

		Thlr.	Ngr.
*№ 17.	Die Bettlerin (Alt). O gebt, o gebt!	—	15
„ 18.	Duett (Sopran und Alt). Deinem Sohn meinen Schwur	—	10
„ 19.	Domine und Fluch (Alt. Tenor, 3 Bässe und Männerchor). Domine. Dass Gott schütze den Herrn.	—	10
„ 19b.	Dasselbe f. 1 Stimme (Alt)	—	7½
„ 20.	Chor der Kinder u. allgem. Chor. Seht den König, den Propheten	—	12½
„ 21.	Lied (Alt). Ich bin, weh mir!	—	15

Fünfter Act.

		Thlr.	Ngr.
*№ 22.	Scene, Cavatine und Arie (Alt). Ihr Baalspriester, ihr!	—	20
„ 23.	Duett (Alt und Tenor). Du, der Prophet, den die..	—	25
„ 24.	Terzett (Sopran, Alt und Tenor). Welche Thränen hab' ich	—	25
„ 25.	Trinklied (Tenor-Solo und Chor). Auf, seht, der Becher winket!	—	15

Ferner:

	Thlr.	Ngr.
Krönungsmarsch für das Pianoforte	—	10
Walzer für das Pianoforte	—	7½
Redowa für das Pianoforte	—	15
Schlittschuhtanz für das Pianoforte	—	15
Galopp für das Pianoforte	—	15
Contretänze für das Pianoforte	—	10
Dieselben zu 4 Händen	—	15
Erstes Potpourri für das Pianoforte	—	20
Zweites Potpourri für das Pianoforte	—	20
Erstes Potpourri für das Pianoforte zu 4 Händen	1	—
Zweites Potpourri für das Pianoforte zu 4 Händen	1	—

Bearbeitungen nach Themen derselben Oper.

		Thlr.	Ngr.
Mohr, J., 4 Märsche für Harmoniemusik, 2 Hefte	à	1	15
Schellenberg, H., 4 Fantaisies pour le Piano. Op. 7. № 1—4	à	—	10
Voss, C., Fantaisie dramatique pour le Piano. Op. 101		1	—

Nächstens erscheinen:

Der vollständige Klavier-Auszug mit Text. — Der Klavier-Auszug ohne Worte zu 2 und 4 Händen. — Werke über Themen der Oper von: Hünten, Lecarpentier, Liszt, Ritter u. A.

Sämmtlich zu beziehen durch **Bote & Bock** in Berlin, Breslau u. Stettin. — Die mit * bezeichneten Werke werden besprochen.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8. Stettin, Schulzenstr. No. 340.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Digitized by Google

Dritter Jahrgang № 37. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. **12. September 1849.**

Zu beziehen durch:
WIEN. Pietro Mechetti qm Carlo.
PARIS. Brandus et Comp., 87. Rue Richelieu.
LONDON. Cramer, Beale et Comp., 201. Regent Street.
St. PETERSBURG. A. Buttner.
STOCKHOLM. Hirsch.

NEW-YORK. Scharfenberg et Louis.
MADRID. Union artistico-musicae.
ROM. Merle.
AMSTERDAM. Theune et Comp.
MAYLAND. J. Ricordi.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: **Ed. Bote & G. Bock**, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerst. 8, Stettin, Schulzenst. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von **Ed. Bote & G. Bock.**
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Ueber Goethe's Verhältniss zur Musik (Schluss). — Recensionen (Salonmusik f. Viol.). — Berlin (Musikalische Revue). — Correspondenz (Wien). — Feuilleton (Pariser Gewerbe-Ausstellung). — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Ueber Goethe's Verhältniss zur Musik.

Von *Otto Lange.*

(Schluss.)

Es ist von Goethe bekannt, dass er eine ächte, durch und durch künstlerische Natur war, dass er Alles, was er sah, dachte und schrieb, mit künstlerischem Sinn verarbeitete und dass die Wirklichkeit in allen ihren Erscheinungen sich ihm zu einem Kunstgebilde umformte. Diese seine Anschauung beruhte aber nicht etwa nur in seiner generellen Anlage, sondern er drang zugleich mit dem Scharfblick eines Forschers in das Wesen einer jeden Kunst ein und suchte aus ihr für sein dichterisches Schaffen einen Gewinn zu ziehen. Freilich ward bei solcher Thätigkeit unter seinen Händen Alles wiederum ein Gedicht. Wenn sich ihm der Laokoon zu einer tragischen Idylle gestaltet, wenn er die Gemälde des Philostratos oder die delphischen Leschen des Polygnot ordnet, wenn er Myron's Kuh enträthselt, so verfährt er stets gestaltend und poetisch ergänzend, aber in der Weise, dass er selbst Hand an den innersten Kern der Kunst legt. Auf der Pleissenburg und in Italien müht er sich fast leidenschaftlich ab mit Zeichnen; an Zelter und Andern erarbeitet er sich seine Einsicht in das Wesen der Musik und bringt es überall zu Resultaten.

In Bezug auf die Musik haben wir nur noch kurz diese Resultate zusammenzustellen. Es ist darüber schon vor längerer Zeit vom Prof. Kahlert Schönes und Geistvolles gesagt worden. Ohne darauf Rücksicht zu nehmen und weil es uns in dem Leitartikel einer Zeitschrift zu weit führen würde, sei uns erlaubt, das Verhältniss Goethe's zur Musik auch hier in dem speciellern Theile unsers Aufsatzes unter zwei Gesichtspunkte zu fassen.

Es finden sich in Goethe's Werken zerstreut allerlei Aeusserungen über Musik, die dem Wesen dieser Kunst insofern sehr nahe treten, als sie ihr eine ganz bestimmte sociale Stellung anweisen. Die nach unserer Meinung wichtigste steht in dem Socialroman: „die W a n d e r j a h r e". Indem Goethe hier die Menschen ihrer Individualität und ihren Fähigkeiten gemäss in der pädagogischen Provinz erzogen werden lässt, legt er auf die musikalische Bildung ein ganz besonderes Gewicht. Wilhelm findet die Knaben bei jeder Thätigkeit, welche sie auch ausüben mögen, singend, und wie er sich bei dem Obern nach den Grundsätzen der musikalischen Bildung erkundigt, versetzt dieser: „Bei uns ist der G e s a n g die erste Stufe der Ausbildung, alles Andere schliesst sich daran und wird dadurch vermittelt. Der einfachste Genuss, die einfachste Lehre werden bei uns durch Gesang belebt und eingeprägt, ja selbst was wir überliefern von Glaubens- und Sittenbekenntniss, wird auf dem Wege des Gesanges mitgetheilt; andere Vortheile zu selbstthätigen Zwecken verschwistern sich sogleich; denn indem wir die Kinder üben, Töne, welche sie hervorbringen, mit Zeichen auf die Tafel schreiben zu lernen und nach Anlass dieser Zeichen sodann in ihrer Kehle wieder zu finden, ferner den Text darunter zu fügen, so üben sie zugleich Hand, Ohr und Auge und gelangen schneller zum Recht- und Schönschreiben, als man denkt, und da dies Alles zuletzt nach reinen Maassen, nach genau bestimmten Zahlen ausgeübt und nachgebildet werden muss, so fassen sie den hohen Werth der Mess- und Rechenkunst viel geschwinder, als auf jede andere Weise. Deshalb haben wir denn unter allem Denkbaren die Musik zum Element unserer

Erziehung gewählt, denn von ihr laufen gleichgebahnte Wege nach allen Seiten." Der Verwunderung Wilhelm's, dass er gar keine **Instrumentalmusik** vernehme, begegnet der Obere so: „Die Instrumentalmusik wird bei uns nicht vernachlässigt, sondern in einem besondern Bezirk, in das anmuthigste Bergthal eingeschlossen, geübt, und da ist denn wieder dafür gesorgt, dass die verschiedenen Instrumente in auseinanderliegenden Ortschaften gelehrt werden. Besonders die Misstöne der Anfänger sind in gewisse Einsiedeleien verwiesen, wo sie Niemand zur Verzweiflung bringen; denn ihr werdet selbst gestehen, dass in der wohleingerichteten bürgerlichen Gesellschaft kaum ein trauriger Leiden zu dulden sei, als das uns die Nachbarschaft eines angehenden Flöten- oder Violinspielers aufdringt. . . . Dass eurem Sohne eine glückliche Stimme geworden, freut mich innigst, für das Uebrige sorgt sich um so leichter."

Es geht aus dieser Stelle zunächst hervor, dass Goethe der Musik für die Versittlichung des Gemüths die glücklichsten Wirkungen zuschreibt, dass ihm die Musik eine wahrhaft **sociale** Bedeutung hat und dass er sie zum Element der gesellschaftlichen Erziehung gemacht wissen will. Andererseits aber ist auch nicht zu verkennen, dass dieser Einfluss mehr formal als materiell erscheint, dass, wo es sich um eine geregelte, nach Grundsätzen geleitete Erziehung des Menschengeschlechts handelt, aus der Musik vorzugsweise die mathematischen Dimensionen, die reinen Maasse, die genau bestimmten Zahlen in Betracht kommen, weil man nach ihnen den hohen Werth der Mess- und Rechenkunst schneller fassen lerne. Allerdings aber wird auch das Glaubens- und Sittenbekenntniss auf dem Wege des Gesanges überliefert, und so mögen nach Goethescher Anschauungsweise durch die Musik die innern wie die äussern Lebensaufgaben vermittelt werden. Im Ganzen aber erkennt man, dass Goethe die sociale Bedeutung der Musik in unserer Erziehung zum **Kunstleben** — denn der Ausdruck „Handwerk" ist in der pädagogischen Provinz durchaus verpönt — vorzugsweise von der architektonischen Seite erfasst, wie denn auch dort die Baukunst als die strengste aller Künste obenan steht. Solche Auffassung ist geistvoll, poetisch und bei einem Manne, der nicht schöpferisch dem Urquell des Schönen in der Musik nachzuforschen versteht, erklärlich. Wie ganz anders z. B. steigt der geniale **Heinse** zu den göttlichen Quellen musikalischer Kunst hinab! Da wo Goethe die Festigkeit der Form, also den architektonischen Charakter der Musik verliert, lässt er diese Kunst gewissermaassen regel- und gesetzlos auf sich einwirken, er ist befriedigt mit dem mystischen Wehen derselben, mit den verschwimmenden Lauten der Flöte oder Aeolsharfe, die die Seele in das Allgemeine hin erzittern machen. So entnehmen wir den Eindruck der Musik auf sein Inneres aus unzähligen Stellen seiner Werke. Es ist das unmittelbarste Leben der Kunst, welches ihn erfasst, die heilige göttliche Gewalt, die in den Tönen an und für sich liegt, die die Thiere bändigt und die rohen Naturkräfte zähmt.

Bär und Löwin, hin und wieder,
Schmiegen sich um ihn heran,
Ja, die sanften, frommen Lieder
Haben's ihnen angethan.

Wo Goethe veranlasst wird — wollen wir sein Verhältniss zur Musik von einer zweiten Seite beleuchten — der Musik mit musikalischem Sinn entgegenzutreten, erscheint er vollständig als Dilettant. So bestätigt sich unser obiges Urtheil, wenn er an Zelter über **Paganini** schreibt: „Mir fehlte zu dem was man Genuss nennt und was bei mir immer zwischen Sinnlichkeit und Verstand schwebt, **eine Basis** zu dieser Flammen- und Wolkensäule." Aus dem Grunde, so scheint es uns wenigstens, fertigt er auch die Instrumentalmusik in der pädagogischen Provinz so kurz ab und wo er näher darauf einzugehen versucht, ist es wiederum die verständige Seite, welche ihn näher interessirt. So schreibt er an Zelter: „Wäre ich in Berlin, so würde ich die **Möser**schen Quartettabende selten versäumen. Diese Art Exhibitionen waren mir von jeher von der Instrumentalmusik das Verständlichste: man hört vier vernünftige Leute sich unter einander unterhalten, glaubt ihren Discursen etwas abzugewinnen und die Eigenthümlichkeiten der Instrumente kennen zu lernen." Das merkwürdigste Actenstück jedoch von Goethe's musikalischer Kenntniss bleibt jene **Tabelle der Tonlehre**, welche nach Unterredungen mit Zelter im Jahre 1810 geschrieben wurde, aber erst in dem Briefwechsel von 1826 zur Oeffentlichkeit gelangte, jedenfalls eine Arbeit von tiefem Ernst und einem richtigen Blick in die Gesetze der Kunst. Es ist seitdem allerdings Besseres, Einsichtsvolleres geschrieben worden; wir besitzen Theorien, die theils sachgemässer sind, theils sich auch auf eine systematischere Anschauung stützen und denen man jene Tabelle nicht zu Grunde legen dürfte. Dass aber Goethe dennoch durchaus Eigenthümliches hier aufstellte, geht schon daraus hervor, dass Zelter jenem Entwurfe seine besondere Aufmerksamkeit widmete, ihn stets auf dem Tische vor sich liegen hatte und ihn sogar im fünften Bande der Briefe einer sorgfältigen Kritik unterwarf. Der Musiker wird noch heute Goethe's Deduction der *Dur-* und *Moll-*Tonleiter in jener Tabelle nicht blos als geistvoll, sondern auch als urpoetisch anerkennen. Im Grunde aber bestätigt diese Arbeit unsere obige Ansicht von Neuem, ja Goethe selbst *sagt*, indem er Zelter um Fortsetzung solcher Beurtheilungen bittet: „Ich freue mich meiner Tabelle als eines zwar nackten, aber wohlgegliederten Sceletts, welches der echte Künstler allein mit Fleisch und Haut überkleiden, ihm Eingeweide geben und in's Leben praktisch und denkend einführen mag. Ich sehe dadurch auf eine wundersame Weise in eine Region hinüber, **in welcher ich nicht einmal geniessen, geschweige geniessend denken sollte.**" Wie *wir* diese Worte Goethe's über sich selbst in dem fünften Bande des Briefwechsels finden, so lesen wir gleich in einem der ersten Briefe des ersten Bandes von ihm: „Musik kann ich nicht beurtheilen, denn es fehlt mir an Kenntniss der Mittel, deren sie sich zu ihren Zwecken bedient; ich kann nur von der Wirkung sprechen, die sie auf mich macht, wenn ich mich ihr rein und wiederholt überlasse."

Diese Aussprüche mögen als Belege dienen zu der von uns gegebenen Entwickelung, welche wir lediglich aus der poetischen Natur des Dichters herzuleiten versuchten. Unsere ganze Arbeit aber sollte nichts anderes als ein Wort des Dankes und der Erinnerung sein, welches wir von unserm Standpunkte aus bei einer so wichtigen Veranlassung den Manen des grossen Genius darzubringen für eine Pflicht hielten. Mögen alle Jünger der Kunst an ihm sich bilden, auch die Musiker; sie finden Stoff genug, der noch lange nicht verarbeitet, in Fleisch und Blut der Nation übergegangen ist. Möge aber vor allen Dingen die heutige Zeit auch begreifen, worin ihr Beruf, solchem Genius gegenüber, liegt; was sie mit ihm anzufangen hat, damit sie ihre Lebensaufgabe erfülle. Goethe schrieb im Juni 1825 an Zelter: „Eigentlich ist es das Jahrhundert für die fähigen Köpfe, für leichtfassende praktische Menschen, die mit einer gewissen Gewandtheit ausgestattet, ihre Superiorität über die Menge fühlen, wenn sie gleich selbst nicht zum Höchsten begabt sind. Lass uns so viel als möglich an der Gesinnung halten, in der wir herankamen; **wir werden, mit vielleicht noch Wenigen, die Letzten sein einer Epoche, die so bald nicht wiederkehrt.**"

Recensionen.

Salonmusik für Violine.

N. Louis, 23ième Sérénade pour Piano et Violon sur des motifs favoris du Val d'Andorre. Op. 178. Berlin et Breslau, chez Ed. Bote & G. Bock.

Die Auswahl und Zusammenstellung der Thema's ist ansprechend und der Tendenz des ganzen Werkchens gemäss. Für beide Instrumente leicht ausführbar, entbehren sie keineswegs einer edlen Haltung und wir können alle Dilettanten besonders auf dasselbe recht angelegentlich aufmerksam machen.

François Prume, La danse des sorcières. Scherzo burlesque et carrctéristique pour Violon av. Piano. Op. 13. Mayence, chez les fils de B. Schott.

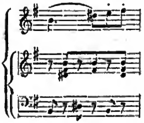
Der Componist hält was er im Titel verspricht. Der Charakter eines Hexentanzes ist in burlesquer Weise getroffen und tritt Letzteres noch dadurch schärfer hervor, dass die Violine einen halben Ton höher gestimmt wird:

und demnach statt *As-moll*, *A-moll* spielt. Beiläufig ziemlich schwer in der Ausführung, erfordert das Musikstück treffende Auffassung des Charakters und wird es in diesem Falle jedem Solospieler eine lohnende Aufgabe für den Salon sein.

Jules Eichberg, Feuilles d'Album. Collections de morceau de salon melodieux et caractéristiques pour le Violon avec Piano. Op. 14. Leipzig, chez C. F. Peters.

No. 1. *Andante molto appassionato.* No. 2. *Fandango.* No. 3. *La Serenata de Marinaro.*

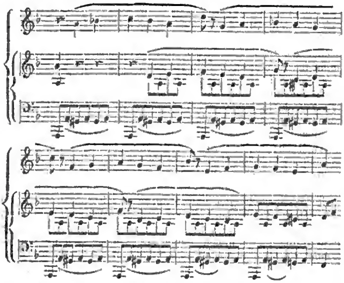
Drei anspruchslose Musikstücke, nicht besser, nicht schlechter als viele Andere in der Fluth der Salonstücke. Was die Charakteristik anbetrifft, so zeigt sich nur in No. 3 etwas davon. No. 1 ist ein passionirtes Cantilenenstück, wie sie die moderne Hyperbegeisterung oft und viel zu Wege bringt. No. 2 hat nichts von Fandango und ist nichts als eine ganz gewöhnliche Polonaise. Auch mit Satzverstössen scheint es der Componist noch immer nicht genauer zu nehmen als in früheren Arbeiten, z. B.:



Indessen ziemlich melodiös im Ganzen gehalten, werden diese Albumblätter alle Diejenigen befriedigen, welche mehr Amusement als Kunstgenuss suchen.

Henri Reber, Six Pièces pour Piano et Violon divorsées en trois suites. Oeuvre 15. Vienne, chez P. Mechetti.

Es scheint weniger die Absicht des Componisten gewesen zu sein, blos Salonstücke zu geben, da die ersten 4 zusammengenommen mehr eine leichte Sonate für Piano und Violine bilden. No. 1, *D-moll*, enthält nach einer kurzen Einleitung einen im Ganzen recht hübschen ersten Sonatensatz in einfacher, für beide Theile leicht ausführbarer Weise. (Letzteres gilt für sämmtliche sechs Nummern.) Natürlich fliessende Melodie- und Harmoniefolgen, mit Ausnahme des folgenden, etwas harten Orgelpunkts z. B.:



so wie zweckmässige Verarbeitung des ersten Thema's und Abrundung der Form, lassen den fertigen Componisten erkennen. Von No. 2 *Andante Es-dur* lässt sich dasselbe sagen und bildet es einen ganz hübschen zweiten Satz zum Ersten. No. 3 giebt ein walzerartiges Scherzo, *Es-dur*. In No. 4, *D-dur*, zeigt sich ein recht fliessendes, leicht hingeworfenes Rondo, welches uns die gelungenste der genannten vier Nummern scheint. No. 5, ein kleines *Andante G-dur* und No. 6, menuettartige Einleitung *A-dur* nebst Tarantella *A-moll*, welche letztere hin und wieder fühlbare Aehnlichkeit mit denen aus Stradella u. a. blicken lässt, stehen in keinem besondern Zusammenhange zu einander, sind aber an sich ansprechend. Da jede Nummer einer andern Dame zugeeignet ist, so scheint es fast, als habe der Componist auch Jeder derselben das geben wollen, was ihrem Geschmack speciell am meisten zusagt, und da der Geschmack nun einmal verschieden ist, so lässt sich die Zusammenstellung von formell guten, mit rhapsodischen Musikstücken leicht erklären. Jedenfalls dürfen Dilettanten von dem Werkchen volle Befriedigung erwarten.

A. Späth, Trois Mélodies pour Violon avec Piano. Op. 196. Offenbach s. M., chez Jean André.

Die Benennung: Trois Mélodies lässt auf nur unbedeutenden Inhalt des vorliegenden Werkchens schliessen. Dem ist aber nicht ganz so; der Componist giebt in No. 1 ein *Andante C-dur*, in No. 2 ein *Adagio G-moll*, beide ziemlich ausgeführt, und schliesslich ein sehr gefälliges *Rondoletto D-moll*. Wenn sie auch in Rücksicht auf Erfindung nicht gerade den ersten Rang einnehmen, so finden wir doch sämmtliche drei Nummern in natürlich einfacher, aber edler Weise, ohne allen affectirt modernen Sentimentalitätskram gehalten und es bedarf besonders bei No. 1 und 2 nur eines anständig freien und ungekünstelten Vortrags, um sie zu gehöriger Geltung zu bringen.

Das gleichzeitige Arrangement für Klarinette ist geschickt und um so zweckmässiger, als No. 1 in *B-dur*, No. 2 in *F-moll* transponirt, auch in besonderer Pianostimme edirt ist.

Ch. de Beriot, Premièr Duo concertant pour Violon et Piano. Op. 63. Mayence, chez les fils de B. Schott.

Wenn die bisher bekannten Duos für Violine und Piano von de Beriot nur in Fantasien etc. über Opernmotive be-

stehen und ausserdem sämmtlich in Verein mit irgend einer Klaviervirtuosennotabilität componirt sind, so muss das hier vorliegende erste derartige selbstständige Werk des rühmlich bekannten Meisters allerdings höher gespannte Erwartungen erregen. Leider bleiben aber diese Erwartungen grossentheils unerfüllt, denn wir finden auch nicht die bescheidensten Ansprüche an eine solche selbstständige Composition gerechtfertigt. Dem Titel nach könnten wir entweder ein für beide Instrumente brillantes Solo- oder ein mehr im Sonatenstyl gehaltenes Kammermusikstück erwarten; der Componist giebt aber weder das Eine noch das Andere. Nicht glänzend und schwungvoll genug für den erstgenannten Zweck, in jeder Beziehung schwach und dürftig für die zweite Eigenschaft, erscheint das Werk höchst mittelmässig. Weder Erfindung noch Durchführung der Hauptgedanken befriedigen; nichts erhebt sich über das Gewöhnliche und scheint es ja einmal (wie gleich das erste Thema des ersten Satzes), als wolle der Componist einen ordentlichen Aufschwung nehmen, so beschränkt sich dies nur auf einfache Wiederholungen und er ergeht sich sofort wieder in oft gehörte Melismen. Sollen wir das Werk nach seinem künstlerischen Werth classificiren, so können wir ihm nur eine Stelle unter denen anweisen, welche den nur angenehme Unterhaltung suchenden Dilettanten willkommen sind.

C. Böhmer.

Berlin.

Musikalische Revue.

Nachdem fast alle Mitglieder der KÖNIGLICHEN OPER wieder in Thätigkeit sind, wohnten wir am 2. d. M. der Aufführung von „Figaro's Hochzeit" bei, in welcher Oper die meisten Mitglieder beschäftigt waren. Frau Köster, als Gräfin, wurde vom Publikum mit allen Zeichen der Freude begrüsst und entzückte wie schon so oft von Neuem durch ihre volle, schönklingende Stimme und durch edle Auffassung der dramatisch so schwierigen Aufgabe. Ebenso zeichnete sich Frl. Tuczek als liebenswürdige Susanne aus. Es ist dies eine der glücklichsten Rollen, die wir von der geachteten Künstlerin haben ausführen sehen und hören. Sie ist graziös in allen Situationen, schelmisch und gutmüthig, wo es der Zusammenhang erheischt. Nicht minder tüchtig erscheint Figaro, Hr. Krause, den wir uns für diese Partie nicht besser wünschen können. Er hat sich in die Aufgabe mit wahrem Künstlersinn hineingelebt und sie zu einer seiner besten Leistungen herausgebildet. Von dem Basilio müssen wir sagen, dass er seit langer Zeit, namentlich nach der gesanglichen Seite hin, nicht so gut vertreten war, wie gegenwärtig durch Hrn. Kraus. Cherubin wird von Frl. Brexendorf sehr gut gesungen und die übrigen untergeordneten Rollen sind durch Hrn. Zschiesche, Mickler, Heinrich, Frl. Gey und Asmus so vortheilhaft besetzt, dass sie das ganze Werk in seinen Ensembles glücklich tragen halfen. Ueberhaupt war die Aufführung auch in ihrer instrumentalen Betheiligung vollendet und das Publikum fand sich oft veranlasst, dem günstigen Eindruck auch einen Ausdruck zu geben. Wir werden nun eine Reihe von Darstellungen erleben, die mit besten Kräften ausgestattet, auch zu den besten Hoffnungen berechtigen.

So brachte uns diese Woche noch den „Wasserträger" am 7ten und „Joseph in Egypten" am 9ten. Im „Wasserträger", der dieselbe Besetzung enthielt, mit welcher das Werk schon im vergangenen Jahre zur Aufführung kam, glänzte Fr. Köster abermals durch ihr glückliches Naturell, das sich der interessanten Rolle der Gräfin Armand auf's Schönste zu fügen verstand. Ebenso trefflich wurde der Wasserträger von Hrn. Krause ausgeführt, dem Hr. Mantius als naiver Savoyarde zur Seite stand. Die ganze Leistung verdiente den allseitigen Beifall, der ihr zu Theil wurde.

Nicht so günstig können wir über die ITALIENISCHE OPER urtheilen, welche am 3. September mit „Lucrezia Borgia" eröffnet wurde. Zwar besitzt das Institut in einigen Mitgliedern von früher her treffliche Stützen. Wir nennen Sgr. Labocetta und die schätzenswerthe Altistin Sgra. Dogliotti. Aber die Stelle der Primadonna ist durch eine neue Sängerin, Sgra. Gariboldi, nicht glücklich vertreten. Die Künstlerin hat vortreffliche Studien gemacht und darf hinsichtlich ihrer Technik den ersten Sängerinnen an die Seite gestellt werden. Aber ihre Stimme ist bereits dem Untergange nahe und giebt sich die Schwäche derselben, obgleich noch klangvoll, durch ein fortwährendes Tremoliren zu erkennen. Doch ist Sgra. Gariboldi nicht ohne dramatisches Talent, welches ihrer Leistung auch den Beifall verschaffte, den sie nach dieser Seite hin verdiente. Im Ganzen aber hat das Institut der Oper durch diese Sängerin, namentlich nach dem Vorgange der Sgra. Fodor, nicht viel gewonnen und ist man, wie wir hören, damit beschäftigt, die Stelle durch eine andere Künstlerin zu ersetzen. Die zweite Primadonna ist noch nicht angelangt. Sgr. Mazzoletti aus Mailand ist ein Baritonist von fast colossaler Stimmkraft, die er in der genannten Oper auch geltend zu machen wusste. Ueber seine dramatischen Fähigkeiten haben wir für's Erste noch kein Urtheil, wie wir denn das Repertoir im Ganzen erst überschauen wollen, um für ein Gesammturtheil den richtigen Standpunkt zu gewinnen.

Die zweite Darstellung („Norma") bestätigt im Ganzen das obige Urtheil. Dass Sgra. Gariboldi einen viel grössern Beifall als das erste Mal erntete, liegt theils an der Musik, die eine noch grössere Technik zur Entfaltung kommen lässt, theils an dem überwiegend dramatischen Gehalt. Alle Vorzüge der *Stimme*, deren wir oben erwähnten, traten noch entschiedener heraus und so verdiente die Künstlerin, wenn sich auch eine Partei gegen sie gebildet hatte, den Beifall, der ihr andererseits zu Theil wurde. Der neue Helden-Tenor Sgr. Lanner hat eine rauhe, klanglose Stimme und darf auf Anerkennung von Seiten der Kritik nicht rechnen. Wie wir hören, wird seine Stelle nächstdem durch Sgr. Pardini besetzt werden. Die Adalgisa wurde von Sgra. Dogliotti mit wohltönender und ansprechender Stimme ausgeführt. Sgr. Pons ist ein recht guter Oberpriester.

d. R.

Correspondenz.

Wien, im Juli.

Neu war auf unsrer Opernbühne Aubers komische Oper „die Barcarole", die seitdem bereits mehre Wiederholungen erlebt hat. Sie gehört nicht zu Auber's bedeutenderen Sachen, scheint sogar ihrem grösseren Theil nach ohne Schwung und Lust, *invita Minerva*, geschrieben worden zu sein. Des Meisters grosser Melodienreichthum war zeitweilig versiegt, als er seine „Barcarole" schrieb, und begann erst in der „Haydée" wieder zu fliessen. Eine feine, masshaltende, anmuthige, meist pikante Musik ist die zur „Barcarole" jedenfalls auch, nur fehlt ihr durchaus die schöpferische Kraft, deren Stelle diesmal die Routine vertreten musste. Als die gelungensten Nummern möchten wir die Entrée-Arien Gina's in *B*; die Barcarole, das Quintett im zweiten, endlich das Buffoduett im dritten Akt nennen. Die Ouvertüre ist bis auf den hübschen fortgeführten Wechseleffekt zwischen *pp.* und *ff.* gänzlich unerquicklich. Ein Paar gefällige Couplets der Gina:

„c'est mon mari“ blieben weg, hingegen hatte Hr. Reichardt eine koloraturreiche Arie eingelegt.

Scribe hat in der Erfindung und Behandlung der Intrigue seine seltene Geschicklichkeit abermals bewährt, nur bietet diese Intrigue wenig Neues und Dankbares für musikalische Behandlung. Alles in Allem ist die Scribe-Auber'sche „Barcarole“ eine recht unterhaltende Lustspieloper, die Einen Abend befriedigend ausfüllt. Der Musiker erwarte davon Nichts anderes, als dass die Musik eben „Auberisch ist, — ein Vorzug, der mir in der komischen Oper selbst auf geringerer Entwickelungsstufe achtenswerth dünkt. Die Vorführung der „Barcarole,“ so wie die Anzeige des „Attrayer Dominos“ u. a. zeigen von dem Streben der Direktion, der bisher sehr vernachlässigten komischen Oper, namentlich der Spieloper auch in dem Hofoperntheater einige Entfaltung zu gönnen.

Wir müssen uns schon aus dem Grunde mit diesem Prinzip einverstanden erklären, weil dadurch einerseits die Herrschaft der italienischen grossen Oper, andererseits die Anzahl der Ballet-Vorstellungen, welche die nothwendigen Ruhepunkte nach den grossen Opern bildeten, auf ihr gehöriges Maass werden reduzirt werden.

Die französische Spieloper bietet zwar keine gediegene in sich werthvolle Musik, allein die Feinheit, Grazie, Mässigung derselben im Verein mit dem meist echt dramatischen Ausdruck macht sie auf der Bühne zu einer weit erfreulicheren und künstlerisch befriedigenderen Erscheinung, als die herrschenden Produkte der italienischen grossen Oper, mit ihrem maasslosen Lärm, ihrem trivialen Pathos, und ihren Sereschauerhaften Leidenschaften. Da eine Bühne ohne Seichtigkeiten nicht bestehen kann, so thut sie wenigstens gut, wenn sie geschmakvolle Seichtigkeiten hervorzugt. Dies sind die kleinen französischen Opern; sehr selten die italienischen grossen.

So viel bezüglich des Prinzips; die kunstverständige Ausführung desselben muss freilich damit Hand in Hand gehen.

So sind unter den hier noch unbekannten Opern Auber's viele, deren Aufführung künstlerischen und gewiss auch Kassazwecken weit mehr entsprochen hätte, als die „Barcarole.“ Die liebliche „Haydée“ welche durch die Auflösung der Pokorny-schen Oper für Wien verloren ging, wäre eine gute Acquisition für das Hofoperntheater. Noch mehr die in Wien gänzlich unbekannte melodiereiche „Zanetta;“ von den älteren: der „Schnee,“ „Maurer und Schlosser“ u. a. gar nicht zu sprechen. Au Boildieu kann nicht oft genug erinnert werden. In der deutschen komischen Oper verdienen die besseren Sachen Lortzings unbedingt den Vorzug vor Flotows Opern. Halevy's neue komische Oper „das Thal von Andorra,“ wird allwärts hoch gerühmt, auf seinen „Blitz“ haben wir schon früher aufmerksam gemacht*)

In all diesen Herrlichkeiten fehlt uns aber bisher Ein unumgänglich Nothwendiges: ein tüchtiger Spieltenor. Bisher hat man Herrn Reichhardt als solchen beschäftigt. Hrn. Reichhardts Kunst in der Cantilene und im kolorirten Gesang haben wir stets freudig anerkannt, seine Unzulänglichkeit für Spielpartieen wird uns nach jeder Vorstellung deutlicher. In den Hauptrollen der komischen Oper ist das gesprochene Wort ein eben so wichtiges Moment, als das gesungene. Wenn wir von dem Erforderniss des feinen, gewandten Spiels noch ganz absehen, so verlangen wir doch zum Wenigsten, dass der Spieltenor die Sprache in seiner Macht habe. Wenn ferner eine deutliche Aussprache des gesungenen Worts an sich ein richtiges Erforderniss des Sängers ist, so wird sie in der komischen Oper, wo der Hörer der Verwicklung folgen muss, vollends zur Nothwendigkeit.

Hr. v. Holbein hat durch das Engagement des Frl. Hellwig und das Gastspiel des Frl. Wildauer, ebenso durch das Engagement des fleissigen Komikers Hrn. Radt vorzügliche Kräfte für die Spieloper gewonnen; es liegt demnach grösstentheils an der gerügten Lücke, wenn die Leistungen des Hofoperntheaters in der Spieloper noch Wesentliches zu wünschen übrig lassen.

Die Novitäten im Operntheater folgen jetzt ziemlich rasch; kaum sind die leichten Plänkeleien der Auber'schen „Barcarole“ verklungen, als schon das schwere Geschütz einer welschen „tragedia lirica“ seine Stimme erhebt. Wenn es schon diesem Herrn gelten sollte, so war Donizetti's „Maria di Rohan“ gewiss eine anständige Wahl.

Der Komponist hatte die Oper, wie früher seine „Linda“ für Wien geschrieben, und die Achtung, welche die traditionelle Gediegenheit der deutschen Musik bei den Italienern geniesst, (sie „ehren“ sie, wie Faust die Sakramente „ohne Verlangen“) zeigt sich in der „Maria“ und der „Linda“ in dem Streben, die bequeme Schablonenmanier zu einer musikalisch höheren Stufe zu erheben. So finden wir in der „Maria di Rohan“ (um bei unsrer Aufgabe zu bleiben) viel gute melodische Anfänge und harmonische Stellen, die üblichen monotonsten Begleitungsfiguren sind oft vermieden oder doch ausgefüllt, endlich ist der Instrumentirung mehr Fleiss und Aufmerksamkeit zugewendet, als Donizetti für seine Landsleute opfert.

All diese Vorzüge sind jedoch nur ebenso viel gute Vorsätze, die als zu schwierig im nächsten Augenblick gebrochen werden; für die Mühe eines Stückchens Polyfonie entschädigt sich der Komponist sogleich durch den alten Unisono- und Leyerschlendrian, ein gutes Andante wird durch ein Hackbrett-Allegro verlängert, und auf den Kanon folgt die Kanone. Das fleissigere Streben des Komponisten in Einzelheiten ist ebenso wenig im Stande, die „Maria di Rohan“ zu einer guten Oper zu stempeln als moralische Aufwallungen einen edlen Charakter machen; allein es giebt der Oper eine ernstere Unterlage, bewahrt sie vor den krassesten dramatischen Verbrechen, und bietet dem Musiker viele anziehende interessante Stellen. Eine grosse Inkonvenienz der Oper ist das Finalduett zum zweiten Akt zwischen Sopran und Tenor, das genau dieselbe Situation, ja grossentheils dieselbe musikalische Anordnung hat, wie das grosse Duett Valentinens und Raouls in den „Hugenotten.“ Eine solche Parallelle hätte der Dichter der „Maria di Rohan“ wohl bedenken, ihr Komponist aber um jeden Preis vermeiden sollen. Unsre deutschen Sänger lösten die schwierige Aufgabe, — doppelt schwierig durch die Rivalität vergötterter Vorgänger, — in sehr achtbarer Weise. Die Hauptrollen hatten Mad. Hasselt, Frl. Engst und die HH. Ander und Staudigl. *E. H.*

*) Mit Vergnügen hören wir, dass eine neue komische Oper von Hefen einstudirt wird.

Feuilleton.

Pariser Gewerbe-Ausstellung.

(Fortsetzung.)

Hrn. Erard, Sax, Bartsch, Baneux, Pape, Boisselot, Lété, Herz.

Ist die Melodie ursprünglich? Bestand sie vor der Harmonie? Entstand der complicirte Gesang aus dem einfachen, oder sind vielmehr die unzähligen Melodieen, welche in der Natur hin und herwogen, nicht eine unendliche Harmonie? Und bilden vielleicht alle diese Stimmen lebloser und belebter Wesen, das Säuseln der Bäume, des Windes und der Wellen eine Harmonie, die der

Mensch nicht zu ergründen vermag und der er die Kunst der Töne entnommen.

Um alle diese Probleme zu lösen, würde es kaum genügen, Philosoph, Mathematiker, Physiker oder Aesthetiker zu sein.

Dem sei wie ihm wolle, wenn aus der geordneten Melodie die Harmonie entstand, so kann man folgern, dass aus der Harmonie die Akustiker und Mechaniker fortwährend die gleichen, vollen, sanften und glänzenden diatonischen Töne zu bilden streben.

Hauptsächlich sind es die Piano-Fabrikanten, welche hienach zu trachten haben.

Das Haus Erard hat bereits seit mehr als einem halben Jahrhundert allen Anforderungen der Kunst genügt. Ihm war es vorbehalten, den Ruhm der französischen Industrie durch die unzähligen Producte, womit es Europa und Amerika bereicherte, zu verherrlichen. An den Namen Sebastian Erard knüpfen sich unwillkührlich die Erinnerungen seiner Verbesserungen und Erfindungen an der Harfe und am Piano. Er war ein Genie, ein zweiter Vaucanson, einer der Auserwählten, denen es vergönnt war, seine Kunst zu beginnen und zu erschöpfen. Es scheint aber, als wenn das Genie in dieser Familie einheimisch sein sollte, da wir wiederum der Geschicklichkeit und Genialität Erard's die Erfindung der Pedale, welche er an den beiden tiefen Octaven des Pianos angebracht hat, verdanken. Diese Erfindung bietet dem Künstler ganz neue Quellen dar und giebt ihm Gelegenheit, im Thalberg'schen breiten, getragenen Styl Bedeutendes zu leisten. Das Instrument, an welchem Erard diesen neuen Mechanismus angebracht hat, ist ein prächtiger Flügel, welcher sich, was Kraft und Schönheit des Tones anbetrifft, zu den andern Flügeln wie ein tafelförmiges Piano zu einem Flügel verhält.

Das Haus Erard hat in Folge seiner Verdienste bereits alle Anerkennung Seitens der Regierung und seiner Mitbürger erschöpft und gehört der jetzige Chef zur Jury, wodurch er über den Bewerbern steht.

In einem Zeitraum von 70 Jahren hat dieses Haus eine Anzahl von 30,000 Instrumenten im Werthe von mehr als 50 Mill. Francs geliefert. Inmitten der schrecklichen Stürme des verflossenen Jahres behielt das Haus Erard stets seine feste Haltung und wurde immer seinen zahlreichen Arbeitern gerecht. Wie viel würdiger ist ein solches Verhalten, als die Welt mit nie ausführbaren Theorieen zu überschwemmen, oder sein Capital zurückzuziehen. Der wahrhafte Adel ist der, welcher auf den Basen der Menschenliebe ruht.

Die Fabrikation des Horns und der Trompete und vieler derartiger Instrumente, welche einen wesentlichen Bestandtheil der Armeemusik ausmachen, den kriegerischen Enthusiasmus wecken, welcher jetzt schon die Nationalgarde ergriffen zu haben scheint, ist ein zugleich in künstlerischer wie commerzieller Hinsicht wichtiger Gegenstand.

Ein junger Belgier Namens Sax hat den Neid und die Eifersucht der übrigen Instrumentenmacher in hohem Grade dadurch erregt, dass er es versucht hat, die Blech-Instrumente unserer Militairmusik durch ein harmonisches Gleichungssystem zu ordnen. Da dieselben durch ihren geringen Grad Reinheit und wenig Gleichartigkeit des Klanges sich auszeichneten, so hat er sie nach ihrer verschiedenen Klangfarbe in die Geschlechter der Saxhörner und Saxophons eingetheilt. Diese Bezeichnung, so wie überhaupt dieser Zweig der Industrie trugen die schönsten Früchte und man suchte nun dieser artistischen Persönlichkeit dadurch zu schaden, dass man ihr die Erfindung sowohl, als ihre Vortrefflichkeit streitig machte.

Der Blech-Instrumentenmacher Bertsch hat im Verein mit Hrn. Baneux, einem talentvollen Hornisten der komischen Oper, einen Schieber, dem gleich, welcher schon existirt, am ersten Horn angebracht, welcher dazu dient, den Ton des Instruments dergestalt zu erhöhen oder zu vertiefen, dass er die richtige Stimmung mit dem Orchester erhält. Dieser Schieber, mit dem vorerwähnten gleichlaufend, giebt alle Töne der diatonischen und chromatischen Tonleiter an, wie die 3 Pistons des 2ten Horns, aber mit einem viel einfachern und leichtern Mechanismus, als dieses.

Das Verfahren der Hrn. Bartsch und Baneux ist insofern ein sehr glückliches zu nennen, indem es dem Bläser nach Belieben und nach seinem Geschmacke erlaubt, jeden Ton zu stopfen oder denselben lieblich und angenehm zu machen, und dadurch sowohl dem Componisten als dem Künstler von grossem Nutzen sein wird.

Wir müssen zum Schluss nochmals auf das Piano zurückkommen. Auf dieser Ausstellung fehlen die Instrumente des Hrn. Pape wegen kleiner Streitigkeiten hinsichtlich der Aufstellung und des Platzes.

Zu der Zahl derjenigen Concurrenten, welche ihren Mitbewerbern ernstliche Besorgnisse einflössen können, nennen wir die Hrn. Boisselot aus Marseille, den Bruder eines unserer jüngern dramatischen Componisten.

Hr. Boisselot hat jetzt ein Instrument verfertigt, was einen sehr getragenen Ton hat, welcher jedoch vielleicht ein wenig zu rasch sich verliert, dabei aber ein sehr schönes Perdendosi hat.

Im Ganzen sind auf der diesjährigen Ausstellung nicht eine so grosse Menge von Concurrenten betheiligt als früher, allein die Producte bieten viel mehr des Interessanten dar und kann man mit Recht behaupten, dass dieser Zweig der Industrie sehr im Fortschritt begriffen ist.

Es stellten im Jahre 1844 89 und im Jahre 1849 69 Fabrikanten ihre Producte aus.

Auch Hr. Lété aus Nantes hat zwei aufrechtstehende Pianos, das eine in Polysander, das andere in Mahagoniholz hergesandt, welche mit ausserordentlicher Solidität gearbeitet sind und deren im Allgemeinen so vernachlässigte Rückwand die Form *einer Bibliothek* hat.

Es freut uns, noch hinzufügen zu können, dass das Haus Herz, dessen Ruf sehr gesunken war, völlig regenerirt ist, und zwar durch den jüngern Bruder, Hrn. Charles Herz, der sich des Hauses angenommen, indess der ältere, Henri, Lorbeern jenseits des Oceans pflückt; wir gestehen gerne, um gerecht zu sein, dass Ch. Herz den Ruhm erlangt hat, ein eben so tüchtiger Künstler, als ein vortrefflicher Bruder zu sein.

Ischl. Es hat sich hier während des Aufenthalts des Erzherzogs Franz Carl eine interessante Episode mit einer hervorragenden Persönlichkeit aus seiner Umgebung ereignet. Am 15. v. M. spielte die Ischler National-Garden-Kapelle vor dem Palais des Erzherzogs. Derselbe fand an einem der vorgetragenen Musikstücke so viel Gefallen, dass er um dessen Wiederholung ansuchen liess. Während die Pièce repetirt wurde, kam des Erzherzogs Obersthofmeister, Graf Wurmbrand, und sagte aufgebracht zu den Executirenden: „Sie sollten einmal aufhören zu spielen, Se. K. K. Hoheit liebe dieses ewige Gedud'l nicht, überhaupt — äusserte sich der Graf — habe ich schon genug, wenn ich das blauröckige Proletariat ansehe.“ Es war natürlich, das sich die Musik-Garden höchst indignirt entfernten. Dieser Vorfall erbitterte die Bewohner Ischl's so, dass man schon von thätlichen Demonstrationen (Katzenmusik, Fenstereinwerfen u. dgl.) sprach. Dr. Brenner, der Badearzt, beschwichtigte die Menge mit der Zusicherung, dass er am folgenden Tage an der Spitze einer Deputation beim Erzherzog Beschwerde führen werde, und so geschah es auch. Der Erzherzog empfing die Deputation sehr freundlich und war erstaunt und erzürnt, als er den Vorfall erfuhr. Er liess den Obersthofmeister sogleich holen und stellte ihn über seine

unwahre und pöbelhafte Aeusserung zur Rede. Derselbe war sehr verlegen und entschuldigte sich mit den Worten: „Es wäre eine Uebereilung gewesen, es thäte ihm sehr leid etc." Der Erzherzog aber sagte: „Herr Graf, Sie werden Morgen um 6 Uhr Abends von dem Balkon meiner Wohnung Abbitte leisten, und dann Ischl verlassen!" Was auch vor einer grossen Versammlung am andern Tage geschah, worauf Graf Wurmbrand schnell abreiste. *Sp. Z.*

Nachrichten.

Berlin. Die Wiener Zeitungen lassen sich aus Berlin schreiben, Hr. v. Küstner schleppt sich mit dem Repertoirsetzen vorzeitlicher Perioden durch. Soll dies ein Vorwurf für Hrn. v. Küstner sein, so lehnen wir diesen entschieden von ihm ab. Indessen man ist es gewohnt, dass die Leute in Wien Alles, was in Berlin geschieht, verdächtigen. Das K. K. Hof-Operntheater hält weder im Repertoir, noch in den Darstellern einen Vergleich mit dem hiesigen aus.

— Zum Freitag voriger Woche war „das Thal von Andorra" angesetzt, musste aber wegen Unpässlichkeit des Frl. Tuczek auf Sonntag verschoben werden. Auch an diesem Tage war Frl. Tuczek der Grund einer zweiten Verschiebung auf Dienstag. Sollte es nicht rathsam für unsere Direction sein, gewisse Parthieen doppelt einstudiren zu lassen, wozu durch die jüngeren Mitglieder der Oper genügende Mittel vorhanden, um bei den häufigen Störungen des Repertoirs stets einen Ersatz bereit zu haben. Wir glauben dies im Interesse der Intendanz, des Publikums und der Künstler aussprechen zu müssen.

— Der Associé des Pariser Hauses Brandus & Comp. (vormals Schlesinger), Gemi Brandus, hält sich hier auf und hat mit mehreren deutschen Künstlern Verlags-Contracte für Frankreich abgeschlossen.

Potsdam, am 5. September. Die Geschwister Mansfeld gaben hierselbst zwei Concerte, in welchen sich der junge 16-jährige Hermann Mansfeld als ein talentbegabter und gut geschulter Violinspieler bewährte. Sein Ton ist rein und seelenvoll. Gelingen ihm auch schon grosse Schwierigkeiten, so muss doch noch eine letzte Hand an seine Studien gelegt werden, damit er das erfülle, wozu ihm die Natur glänzende Anlagen verliehen hat.

Stettin. Bei uns fand eine Goethe-Feier statt, deren Ausführung unter der Aegide des Dr. Löwe, dem unsere Stadt in musikalischer Beziehung so ausserordentlich viel verdankt, auch diesmal den Reigen dieser Festlichkeit würdig vermehrt. Das Programm enthielt: „Willkommen" von Zelter, „Heidenröslein" von Schulz, „Neue Liebe, neues Leben" von Beethoven, „Mailied" von Zelter. Ein Quartett: „Frühzeitiger Frühling" und „Auf dem See", Compositionen von Löwe, die ungemein ansprachen. Den „Erlkönig" trug Hr. Löwe selbst sehr schön vor. „Das Hochzeitslied", ein Gegenstück zu seinem beliebten „Heinzelmännchen", erregte die grösste Heiterkeit in der Versammlung. Ausser diesen folgte noch: „Mahomets Gesang", „Gesang der Geister über den Wassern", „Talismane" und der erste Theil des „Faust" von Goethe mit den Radziwil'schen Chören. Die Ausführung war vortrefflich und das dankbare Publikum bezeigte dem Veranstalter den reichsten Beifall. Der Ertrag war zur Unterstützung der durch die Cholera Verarmten bestimmt.

Aachen. Mad. Marlow vom Darmstädter Theater liess sich mit Beifall hier hören. Sowohl die angenehme Stimme als gute Manier wurden beifällig anerkannt.

— Noch gastiren Hr. Bayer vom Hoftheater zu Detmold und Hr. Andre aus Frankfurt. Beide traten in den „Hugenotten" auf.

Frankfurt a. M. Der bekannte Sänger Stigelli hat eine Gesangschule hier errichtet, besonders für solche, welche sich im Sologesang und höbern Gesangstudien auszubilden beabsichtigen. Bei der geringen Zahl tüchtiger Gesangmeister, die eben so wenig hier wie anderwärts sich im Ueberfluss befinden, wird dieses Unternehmen eben so nützlich als erfolgreich sein.

— In unserm Stadttheater werden „die Krondiamanten" von Auber jetzt zum erstenmal gegeben.

— Roger hat uns dennoch verlassen, um seiner Verpflichtung in Hamburg nachzukommen, wozu ihn das entschiedene Auftreten der Hamburger Direction gezwungen, da diese bereits gegen ihn wegen Contraktbruch in Paris Klage eingeleitet hatte. Das letzte Auftreten des uns unvergesslichen Künstlers war am 2. d. M. im zweiten Act der „Lucia", im ersten Act der „weissen Frau und im vierten Act der „Hugenotten".

Hamburg. Am 3. d. M. „der Alte vom Berge" mit Frl. Babnigg und Hrn. Ditt, die beide wieder zurückgekehrt sind. Beide heissen wir als tüchtige Mitglieder unserer Oper willkommen, wie denn überhaupt unsere engagirten Künstler ein gutes Ensemble bilden.

— Roger wird nur 3 Mal auftreten, und zwar am Sonntag in der „weissen Dame" in französischer Sprache. Dienstag ist sein letztes Auftreten, da der Künstler am 14ten wieder in Paris sein muss.

— In Begleitung der Fürstin Wittgenstein befand sich Franz Liszt auf der Durchreise von hier nach England.

Wien. Am K. K. Opern-Theater wird „die Zigeunerin" von Balfe einstudirt. Haben wir diese nicht genugsam im Theater an der Wien gehört — giebt es gar nichts Neues?

Pesth. Unsere Zustände fangen sich in so weit wieder zu ordnen an, dass wir Ende October die Wiedereröffnung des Theaters erwarten können, dessen Direction Hr. Louis Kalis übernommen.

Riga. Fr. v. Marra-Vollmer befindet sich noch hier und wird in einem zweiten Gastrollen-Cyclus in „Linda di Chamouni" und „die Hugenotten", letztere unter dem Namen „Raoul und Valentine", auftreten.

Paris. Mad. Viardot hat ihren Aufenthalt in England verlängert, um an der Festlichkeit Theil zu nehmen, welche in Liverpool stattfinden wird. Wir erwarten die ausgezeichnete Künstlerin in nächster Woche zurück, und zum 15. October deren erstes Auftreten gleichzeitig mit Roger im „Propheten". Die Anwesenheit beider Künstler wird die Anregung mehrerer grosser, seit langer Zeit nicht gegebener Werke sein. Mad. Castellan wird in Birmingham und Herefort die Musikfeste mitmachen. Bordas ruht vorläufig noch hier auf seinen Lorbeern, die er sich in reichem Maasse in der letzten Saison in London gesammelt.

— Eine grosse Zuhörerzahl hatte sich in der Kirche von Chatou versammelt, wo unter der Leitung des Hrn. Eduard Rodrigues und unter Mitwirkung von Bataille, Barbot etc. eine grosse Kirchenmusik aufgeführt wurde. Diese Messe war zusammengesetzt aus Compositionen von Stradella, Hummel, Haydn, Cherubini und Halévy, welcher letztere hierzu besonders ein *Sancte spiritus* und ein *Salve regina* componirt hatte. Am meisten Effect machte aber dessen *Kyrie eleison* für Chor.

— Am 5 Sept. fand die 316te Vorstellung der Oper „Robert der Teufel" statt. „Das Thal von Andorra" von Halévy erlebte in diesem Jahre seine 93ste Vorstellung. Das *Theatre Montmartre* hat diese Oper jetzt auch einstudirt und giebt sie unter den glänzendsten Erfolgen.

— Die grosse Oper ist am 4. Sept. mit „*le diable à quatre*"

worin Frl. Grisi nach langer Abwesenheit wieder auftrat, eröffnet worden. Man hofft, dass durch eine grosse Subvention, die die Republik diesem Theater zuwenden wird, es zu ermöglichen sein werde, es flott zu erhalten. Nicht minder schmeichelt man sich mit der Hoffnung, dass die Regierung dasselbe übernehmen wird, und hofft davon Erfolg. Während in Deutschland oftmals Klage gegen die Bühnenverwaltung von angestellten Beamten geführt wird, gelangt man hier zu den entgegengesetzten Resultaten.

Nancy. Das Concert, welches Therese Milanollo gab, war ein Festgenuss für unsere Stadt. Die glänzendsten Equipagen belebten in einer unaufhörlichen Reihe den Theil der Stadt, welcher sonst weniger besucht wird und worin der nach ihr benannte Concertsaal liegt. Therese Milanollo, deren Spiel wir jetzt seit einer Reihe von Jahren zu hören nicht Gelegenheit hatten, ist zu einer Vollendung gereift, die alle weitere Beurtheilung ausschliesst. Als wenn ihr die fehlende Schwester die Pflicht auferlegt hätte, deren Talent in sich zu vereinigen, besitzt sie neben der Elegie auch eine Keckheit, welche wir besonders an Marie bewundert hatten. Blumen und Kränze und der endloseste Jubel belohnte die Künstlerin für den erhebenden Genuss, den ihr seltenes Talent den Zuhörern bereitet hatte.

Aus dem Haag. Die erste Vorstellung des „Thal von Andorra" fand vor einem dicht gedrängten Hause, in vortrefflichster Besetzung, mit ausserordentlichem Erfolge statt. Puget gab die Rolle des Jägers, Frl. Laumont die Mairose, Obin die Rolle des Jaques Sincère, Paris den Saturnin. Alle Künstler wetteiferten in dem Ruhm, ihre Rollen des schönen Werkes würdig darzustellen. Das Publikum rief nach jedem Act sämmtliche Darsteller, um ihnen den Zoll der Erkenntlichkeit darzubringen, zu der sie durch die vortreffliche Darstellung des Meisterwerks Halévy's berechtigt waren.

London. Ein hiesiges Journal bringt die Mittheilung, dass die Königin Victoria, so wie Prinz Albert, beide sehr musikalisch gebildet, ihren Kindern eine gleiche Erziehung zu Theil werden lassen. Schon Georg III. hielt darauf, dessen Familie tüchtige musikalische Talente enthielt. Georg IV. war ein ausgezeichneter Violoncellspieler, alle übrigen Prinzessinnen spielten Piano. Der Herzog von Cambridge und der König von Hannover sind sehr gute Violinisten.

Birmingham, 4. September. Heut beginnt hier das grosse Musikfest, wozu sich bereits viele Gäste eingefunden haben. Mme. Sontag, die Alboni, Mario, Pischek, die beiden Lablache, Thalberg u. A. m. werden mitwirken. Heut kommt Mendelssohn's „Elias", morgen dessen Musik zur „Athalia" mit noch anderen Stücken zur Aufführung, übermorgen Händel's „Messias" und am Freitag nebst verschiedenen andern Stücken ein grosser Theil aus dem Oratorium „Israel in Egypten". In den Abend-Concerten werden Mendelssohn's „Walpurgisnacht", die Symphonie in *A-moll*, dessen Ouverture zu „Ruy Blas" nebst der Beethoven'schen *C-moll-* und Pastoral-Symphonie zur Aufführung gelangen.

Entgegnung.

Erst vor Kurzem ist mir in No. 32 d. Bl. Hrn. Böhmer's Beleuchtung meines Artikels in No. 29 zu Gesicht gekommen; daher erscheint das Wenige, was ich zu erwidern habe, erst heute.

Der Inhalt meines Artikels war in der Hauptsache der folgende: 1) es giebt gut- und schlechtklingende Quinten-Fortschreitungen; 2) man überlasse allein dem Ohre die Entscheidung über die Zulässigkeit einer Stimmenfortschreitung; 3) denn es ist ein Unsinn, alle Quintenfortschreitungen deshalb zu verbieten, weil einige derselben schlecht klingen; 4) lächerlich aber ist es, wenn man — blos des Verbotes wegen — Quinten auf eine nur papierne Weise vermeidet.

Es bedarf blos des Hinweises darauf, dass Hr. Böhmer in den ersten beiden Punkten unbedingt mit mir übereinstimmt, um die Bedeutung seines ganzen beleuchtenden Artikels in's gehörige Licht zu stellen; Ton und Haltung desselben richten sich von selbst. *Theodor Uhlig.*

Dresden, am 1. September 1849.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Schuberth & Comp., Hamburg u. New-York,

Monat August, Verlags-Bericht

enthaltend Neuigkeiten, welche durch Gehalt und Ausstattung das Interesse der Musikfreunde besonders in Anspruch nehmen.

	Thlr.	Sgr.
Fesca, A., Das Herz ein Garten. Op. 55. No. 6. f. Sopran.	—	10
Gross, J., Serenade f. Violoncelle. Op. 32. 2. Aufl.	—	20
Krebs, C., Norma-Fantasie f. Piano. Op. 126.	1	5
— —, Süsse Bell, f. Sopr. od. Tenor u. Vclle. od. Violine	—	15
Krug, D., 12 melod. Studien f. Anfänger am Piano. 2. Heft	—	10
— —, Transcriptionen über Spohr's Rose u. Polon. aus Faust. Op. 10.	—	20
Liszt, Franz, Fest-Album zu Goethe's 100jährigem Geburtstage. Instrumental- u. Vocalcomp. Vollständ. Klavier-Auszug. 2. Aufl.	1	15
Lumbye, Champagner-Galopp f. Piano. 3. Aufl.	—	5
Schuberth, C., Elegie v. Ernst, m. Introd. v. Spohr, f. Cello transcribirt	—	15
Sponholtz, A. H., Gondoliera. Op. 23. No. 3. f. Sopr.	—	10
— —, Höchstes Glück. Op. 23. No. 4. f. Sopran	—	7½

Durch alle Buch- und Musikhandlungen zu erhalten.

Bei **G. Kressner** in Frankfurt a. O. ist f. Pianoforte erschienen:

G. PIEFKE, Willkommen im Vaterlande

(Gruss an Schleswig-Holstein's Krieger).

Marsch. Preis 7½ Sgr.

Sämmtlich zu beziehen durch **Bote & Bock** in Berlin, Breslau u. Stettin.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42, — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8. Stettin, Schulzenstr. No. 340.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Digitized by Google

Dritter Jahrgang № 38. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 19. September 1849.

. Zu beziehen durch:
WIEN. Pietro Mechetti qm Carlo.
PARIS. Brandus et Comp., 87. Rue Richelieu.
LONDON. Cramer, Beale et Comp., 201. Regent Street.
St. PETERSBURG. A. Büttner.
STOCKHOLM. Hirsch.

NEW-YORK. Scharfenberg et Louis.
MADRID. Union artistico-musicae.
ROM. Merle.
AMSTERDAM. Theune et Comp.
MAYLAND. J. Ricordi.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerst. 8, Stettin, Schulzenst. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Halbjährlich 3 Thlr. }
Jährlich 3 Thlr. } ohne Prämie.
Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. }

Inhalt: Der katholische Kirchengesang v. F. Bollens. — Recensionen (Compositionen f. Pfte.). — Berlin (Musikalische Revue). — Correspondenz (Wien). — Nachrichten. — Feuilleton (Neue Erfindung im Orgelbau). — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Der katholische Kirchengesang von Frd. Bollens.

Beleuchtung von *Karsten*.

Herr Fr. Bollens hat in No. 30 und 31 der Berliner Musik-Zeitung ausführliche Nachricht über den „katholischen Kirchengesang" gegeben, wofür ihm jeder Freund der höhern Musik sehr dankbar sein wird. Am Schlusse dieses dankenswerthen Aufsatzes sind aber dem Hrn Verf. bei den Folgerungen, die er aus dem Gegebenen zieht, zwei Irrthümer begegnet, deren Berichtigung derselbe um so mehr dem Laien freundlichst gestatten wolle, als sie die Sache selbst gar nicht berühren.

Nachdem Hr. Bollens gesagt, es sei ein Irrthum, dass die katholische Kirche nur lateinischen Kirchengesang dulde, fährt er also fort: „Wohl ist die lateinische Sprache die katholische Kirchensprache und demnach die Muttersprache aller Katholischen (als solche); die katholische Kirche verbietet aber eben so wenig allen katholischen Nationen ihre Muttersprache, als sie in Wahrheit jemals das Bibellesen verboten hat. Jedem Volke wird in seiner Muttersprache Gottes Wort verkündiget, und in ihr loben alle katholischen Völker den Allmächtigen. Die katholische Kirche erstreckt sich aber von einem Ende der Erde bis zum andern und zählt über 200 Millionen Christen. Sie ist einig, einig in ihrem Oberhaupte, einig in ihren Lehren. Diese Einheit erfordert für die ganze katholische Kirche eine gemeinschaftliche Sprache, und dies ist die unveränderliche lateinische Sprache. Mehr hierüber zu sagen, ist unnöthig; selbst die protestantische Kirche erkennt jetzt die Nothwendigkeit einer Kirchensprache an, wie die bereits erschienenen Wörterbücher zu Luther's Bibel-Uebersetzung beweisen." Und nachdem Hr. Bollens als weiteren Beweis für das Behauptete eine Stelle aus Phil. Wackernagel angeführt hat, die mit der Behauptung schliesst: „Denn auch Einheit des Bekenntnisses ist nicht möglich ohne Einheit der Sprache", so fährt er also fort: „Was nun in der protestantischen Kirche die errettende deutsche Sprache sein und werden soll, das ist in der katholischen Kirche die lateinische."

Es ist schwer zu begreifen, wie Hr. Bollens dazu gekommen, das Erscheinen von Wörterbüchern zu Luther's Bibel-Uebersetzung und die Stimme eines Einzelnen als einen Beweis dafür aufzuführen, dass die protestantische Kirche die Nothwendigkeit einer Kirchensprache anerkenne und dass man darauf ausgehe, die deutsche Sprache in dem Umfange für die protestantische Kirche zu erheben, wie es die lateinische Sprache längst für die katholische gewesen. Die Wörterbücher sind bestimmt, den Lesern der Bibel in Luther's Uebersetzung das Verständniss der Bibel zu erleichtern; nicht blos und auch nicht vorzugsweise in Betreff der veralteten Ausdrücke, deren ja verhältnissmässig sehr wenige in der lutherischen Bibel sind, sondern und ganz vornehmlich in Betreff der sachlichen Ausdrücke, so weit eine Bekanntschaft der Alterthumskunde zu ihrem Verständniss erforderlich, und in Betreff der Ausdrücke aus der gelehrten Theologie, so weit eine Bekanntschaft mit der letzteren nothwendig, um nicht oft über die wichtigsten Gegenstände im Unklaren zu bleiben und auf Irrthümer zu gerathen. Und sollte Hr. Phil. Wackernagel wirklich meinen, eine allgemeine Kirchensprache sei für die protestantische Kirche nothwendig, so wäre doch seine Meinung immer nur eben seine Meinung, die eines Einzelnen, nicht aber die Meinung der ganzen protestantischen Kirche, und könnte er damit immer nur die protestantische Kirche

deutscher Zunge im Auge haben und sagen wollen, „es sei nothwendig, dass für das kirchliche Leben in der deutsch-protestantischen Kirche eine bestimmte Ausdrucksweise in Gebrauch käme und dass ein Gleiches für die französische, für die holländische, für die englische u. s. f. protestantische Kirche geschähe.“ Indessen Hr. Wackernagel ist Protestant, evangelischer Christ, darum kann auch dies seine Meinung nicht sein. Der leitende Grundsatz des Evangeliums (Matth. 5, 48) ist ununterbrochen fortschreitende Entwickelung wie des Lebens so des Gedankens und wie des Gedankens so des Lebens. Darum kann auch und darf die Sprache nicht still stehen, sie muss sich fortentwickeln und hat sich fortentwickelt, wie der oberflächlichste Blick auf ihre Darstellungen bezeugt. Sie ist ja der Ausdruck des Gedankens und des Lebens, und deshalb flüssig wie diese. Darum aber auch ist eine allgemeine Kirchensprache, die der Ausdruck des christlichen Gedankens und des christlichen Lebens für alle Völker in allen Ländern wäre, etwas schlechthin Unmögliches; und kann „die lateinische Sprache als die katholische Kirchensprache und demnach als die Muttersprache aller Katholiken gedacht werden“, nur bei dem Begriff der Kirche, der auf katholischem Standpunkte der vorherrschende ist. Denn hier ist „Kirche“ vorzugsweise die Gesammtheit der Geistlichkeit mit dem Papste an der Spitze, und für diese kann dann gelten, dass die lateinische Sprache „die allgemeine Kirchensprache, die Muttersprache“ sei, während für die grosse Mehrheit der Nicht-Geistlichen diese Sprache eben so wenig verständlich ist, als die ebräische oder die griechische.

Hiernach erledigt sich denn auch von selbst der andere Irrthum, in dem Herr Bollens sich befindet, nämlich die Behauptung: „Luther sei nicht Begründer des deutschen Kirchen-Gesanges, dieser sei vielmehr schon lange vor Luther im Gebrauche gewesen.“ Nach dem Begriff von der „Kirche“ auf katholischem Standpunkte, wie er so eben entwickelt worden, ist die Behauptung richtig, denn die Priester und Mönche und die von diesen eingerichteten Sänger-Chöre haben schon lange vor Luther diesen und jenen deutschen Gesang in der Kirche und beim Gottesdienste ausgeführt. Aber nach dem Begriffe von der „Kirche“ auf evangelischem, protestantischem Standpunkte ist jene Behauptung ganz falsch. Denn auf evangelischem Standpunkte ist die Kirche, nicht die Gesammtheit der Geistlichen, sondern die Gesammtheit Aller, die an Christum Jesum glauben, so dass der Geistliche als solcher nicht mehr und nicht weniger zur Kirche gehört als jeder andere Christ. Fassen wir dergestalt die Kirche auf, dann ist sogleich ausser allem Zweifel, dass Luther der Begründer des deutschen Kirchen-Gesanges ist. Erst mit Luther und durch seine Veranlassung sang die ganze Versammlung der Christen ihre deutschen Gesänge, liess die ganze Gemeinde in deutscher Zunge das Lob des Allmächtigen in Christus ertönen. Vor Luther feierte keine deutsche Christen-Gemeinde ihren Gottesdienst mit deutschem Gemeindegesang, an welchem alle versammelten Christen Theil genommen hätten; erst Luther führte den deutschen Kirchengesang in die Gemeinde ein und liess die ganze Gemeinde thun, was bis dahin nur die Chöre thaten, und ist so recht eigentlich der Schöpfer des deutschen Kirchen-, d. h. des deutschen Gemeindegesanges beim Gottesdienste. Er wirkte dadurch so ausserordentlich auf die Gemüther, dass seine Widersacher behaupteten: „er gewänne durch seinen Gesang viel mehr Anhänger als durch seine Lehre“; Beweises genug, dass der deutsche Kirchen- (Gemeinde-) Gesang damals ganz neu in's Leben trat.

Züllichau.

Recensionen.

Compositionen für Pianoforte.

Edouard Wolff, Souvenir du Val d'Andorre, Opéra de F. Halévy. Duo brillant pour Piano à 4 mains. Op. 156. Berlin et Breslau, chez Bote & G. Bock.

Bei Beurtheilung dieser wie der nächstfolgenden Compositionen, welche ihren Stoff aus Halévy's beliebt gewordener Oper entnehmen, müssen wir zunächst auf unser über die Oper selbst ausgesprochenes Urtheil zurückweisen. Wir haben mithin den eigentlichen Kern der vorliegenden Werke nicht zu berühren, sondern nur das Talent der Bearbeitung, die Fähigkeit des Componirens im ursprünglichen Sinne und die Kunst, fremde Gedanken geschmackvoll und in musikalischer Form zu einem Genusse zu erheben. Es lässt sich von vorn herein annehmen, dass alle Fantasieen zur genannten Oper den Bearbeitern vorzugsweise Stoff zu instructiven Pianoforte-Compositionen liefern, diese daher ihre Stelle beim Unterrichte finden werden, wenn es sich darum handelt, fleissigen Schülern eine angenehme und verdiente Erholung zu bereiten. Die graziösen, leichten und verständlich rhythmisirten Melodieen lassen aus sich selbst keine hals- und fingerbrechenden Virtuosen- und Concertstücke schneiden, und wenn dies auch möglich wäre, so passte das zu der melodischen Grundlage ebensowenig, wie eine andere Variation zu einer Gluck'schen Arie. Wolff's Duo brillant ist eine durchweg leicht gehaltene Arbeit. Wir möchten fast sagen, dass sie absichtlich den vierhändigen Satz, wie wir ihn allerdings auch ganz gern in leichtern Compositionen beanspruchen, verschmäht. Die *Seconda* erhebt sich selten über den Standpunkt eines harmonisirenden Begleiters, der für den Melodienlauf und das leicht-brillante Passagenwerk der *Prima* die erforderliche Stütze *abgiebt* und damit zugleich seine Aufgabe der Stimmausfüllung lösen soll. An eine dem Charakter der Composition entsprechende Einleitung reihen sich fünf verschiedene Themen, unter denen namentlich die beiden letztern zu den am beifälligsten aufgenommenen gehören. Das Ganze bildet jedenfalls eine angenehme Unterhaltung und wird von den jugendlichen Klavierspielern gern gespielt werden.

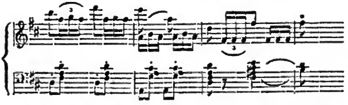
Fred. Kalkbrenner, Fantaisie brillante sur les plus jolis thèmes du Val d'Andorre. Op. 186. Berlin et Breslau, chez Ed. Bote & G. Bock.

Diese Fantasie bietet dem Klavierspieler in technischer Hinsicht mehr Schwierigkeiten, als die einfachere vierhändige Arbeit von Wolff, obwohl ihre Ausführung keineswegs die Technik eines Virtuosen beansprucht. Was die Klaviermässigkeit betrifft, so lässt sich von dem berühmten Pianisten nur Geschicktes erwarten. Kalkbrenner hat so viel für sein Instrument geschrieben und ist zugleich ein so schätzenswerther Musiker, dass er bei aller Vorliebe für die brillante Seite seiner Kunst doch auch den Inhalt der künstlerischen Form zu gut kennt, um ihn nicht ebenfalls aus dieser, vermuthlich einer seiner letzten Arbeiten, hervorleuchten zu lassen. Doch scheint es uns, als ob er, wenn auch im Einzelnen die Form überall beobachtet ist, im Ganzen in der Einleitung, die aus zwei Theilen besteht, einen für den Charakter und allgemeinen Gehalt seiner Arbeit zu kühnen Griff gethan habe. Gegen den ersten Theil ($\frac{4}{4}$ *F-moll*) wäre nichts einzuwenden; er leitet romantisch in das Hirtenlied des alten Jaques ein. Dieses aber, jedenfalls eine der eigenthümlichsten Nummern der Oper, hätte einmal überhaupt ausgeführt und nicht im Ton der Reminiscenz angedeutet werden müssen. Ausserdem erscheint die Art, wie das Hauptmotiv der Romanze durch Passagen, Läufer u. dgl. verknüpft wird, etwas gesucht und zu modern vir-

tuosenmässig, d. h. charakterlos. Ferner werden zwei Themen der Oper vereinzelt hintereinander gegeben, zu zwei andern erfolgt eine Variation, die in beiden Fällen nicht zu schwierig, aber recht geschickt und wirksam ausgeführt sind. Auch diese Composition wird dem oben angedeuteten Zwecke sehr wohl entsprechen.

François Hünten, Fantaisie sur des airs favoris de l'Opéra: le Val d'Andorre. composé p. le Piano. Op. 165. Berlin et Breslau, chez Ed. Bote & G. Bock.

Der alte, graziöse, überall wieder zu erkennende Componist giebt uns hier, wie leicht zu erwarten, sein eigenthümliches, schon etwas verwässertes Naturell. Er macht keine pomphafte Introduction, sondern ist mit einem leichten Sprunge mitten in der Oper drin und hüpft wie ein Schmetterling — es ist nicht gerade ein Kohlweissling, aber auch kein in ächten, schwellenden Farben glänzender Nachtfalter — von Blume zu Blume; überall dieselben, bekannten Schwingungen, mit wenig Veränderung, vom Winde getragen. Wer erkennt nicht den wohlbekannten Flatterer, wenn er seine Flügelchen also erhebt:



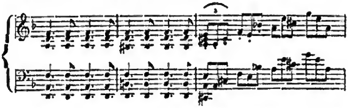
u. s. Ihm ist daher die Stätigkeit der gegebenen Original-Melodie zuwider. Er bleibt nicht lange daran haften, sondern arbeitet gleich frisch darauf los. Es kommt ihm auch nicht darauf an, die Originalmelodie so auftreten zu lassen, dass man sie gleich wieder erkennt; es klingt aber Alles ganz hübsch und zierlich, wenn auch hie und da etwas trivial. Die Freunde des Componisten werden sich an der Arbeit erfreuen.

Ad. Adam, Six petits airs très faciles sur des thèmes du Val d'Andorre. Berlin et Breslau, chez Ed. Bote & G. Bock.

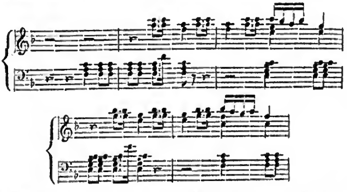
Diese Bearbeitung ist unter allen die einfachste. Sie giebt nur die einfachen Melodieen in leichter klaviermässiger Form. Die Wahl der Melodien ist geschmackvoll, namentlich will es uns gefallen, dass unter diesen sich auch das schöne Terzett befindet. Zumeist wird daher dieses Werkchen den kleinen Klavierspielern eine willkommene Gabe sein. Die Ausstattung sämmtlicher Compositionen ist lobenswerth.

Edouard de Hartog, Grand Caprice pour le Piano sur des motifs de l'Opéra: Don Juan de Mozart composé. Oev. 18. Brunswick, chez G. M. Meyer jun.

Es ist nicht recht abzusehen, warum der Componist diese Fantasie nach modernstem Zuschnitt ein Grand Caprice nennt. Liszt, Thalberg und deren Nachfolger haben Unzähliges in ähnlicher Weise zu Tage gefördert. Unter Caprice denkt man sich doch gewöhnlich eine Composition von ganz eigenthümlichem Charakter, wie wir schon bei Besprechung anderer Arbeiten kürzlich bemerkten. Die neuere Fantasie ist freilich ebenfalls das Formloseste, was die Pianoforte-Musik geliefert hat. Man weiss aber schon, wenn man diesen Titel liest, dass da die Formlosigkeit gewissermaassen als berechtigt auftreten will. Also eine moderne Fantasie haben wir vor uns. Der Verfasser derselben ist Virtuose und wie es scheint, nicht viel mehr als dieses. Ob er überall mit Geschmack und Einsicht seine Themen zu behandeln versteht, dürfte nach dieser Arbeit sich schwerlich bestimmen lassen. Aber Wirkungen erzielt er gewiss bei denen, die dem Virtuosenthum überhaupt zugethan sind. Da kommt es ja weit mehr auf Aeusserlichkeiten an, als auf eine nach Plan und Idee gemachte Zusammenstellung von Motiven, die sowohl ästhetisch als musikalisch zueinander gehören. Missgriffe, welche die Fantasie-Schreiber nach dieser Seite hin begehen, werden besonders dann fühlbar, wenn die Opern, aus denen sie ihre Themen wählen, allgemein bekannt sind und der Hörer, indem er dieses oder jenes Motiv vernimmt, zugleich auch eine bestimmte dramatische oder lyrische Situation in seinen Gedanken damit verbindet. Erinnern wir uns also z. B. der grandiosen und majestätischen Einleitung zur Ouverture des Don Juan und sehen wir daran sich etwa folgende Bewegung schliessen:



so bedarf es kaum mehr als des einen aufgezeichneten Tactes, um herauszufühlen, dass derselbe, nur um das Motiv, in welcher Verbindung es auch sein mag, weiterzuführen, dem Motiv selber in keiner Weise entspricht. Hier immer den angemessenen Anknüpfungspunkt für die Variation oder eine sonstige Durcharbeitung des gegebenen Grundgedankens zu finden, darin zeigt sich die Kunst des geschickten Bearbeiters. Die Introduction führt sogleich in das bekannte Menuett, bringt also zwei ganz heterogene Elemente aneinander. Gar hübsch will es uns aber scheinen, wenn der Componist die beiden folgenden Motive nicht nur überhaupt zusammenbringt, sondern sie sogar ineinander verarbeitet:



Mozart weist ihm darin freilich den Weg und er macht es im *Finale* des ersten Acts noch ganz anders. Es ist freilich auch Mozart. Wie in fast allen Don Juan-Fantasieen, spielt auch hier das Duett zwischen Juan und Zerline die Hauptrolle. Nur kostet es unserm Bearbeiter etwas Mühe, ehe er dahin gelangt. Es sind theils hypersentimentale Seufzer, theils die etwas in *A-moll* verzerrten Grundgedanken der Melodie, über die er nicht hinwegkommen kann und in die er sich modern empfindelnd verloren hat. In der Melodie selbst finden wir die Umänderung des Schlusses:

trivial. Es ist ein gar bedenklich Ding, Vater Mozart zu corrigiren, ihm ist so bald nicht beizukommen, selbst an den leicht verwundbaren und dem Zeitwechsel unterworfenen Seiten, wie z. B. die Schlusscadenzen sind. Die Variation ist zum Theil im Geiste Thalberg's, Figuren und

Läufe über und unter der Melodie, Doppel- und Octavenläufe, Terzenschläge im *Staccato*, in welcher Kunst Dreyschock Meister ist, und Aehnliches. Die Melodie: „Thränen vom Freunde getrocknet" in geschickt schwellenden Harpeggien bearbeitet, sagt uns sehr zu, auch ist die Ausführung interessant. Ebenso billigen wir die Anwendung des zweiten Theils von dem Duett nach dieser Melodie. Dass aber dennoch der Componist nur Virtuose ist, giebt sich wieder aus dem Schlusse zu erkennen, in welchem nach einer Reminiscenz an das Menuett der trivialste, schon allzuoft angewendete Bravour-Effect das Werk zu Ende bringt.

Fr. Liszt, Einsam bin ich nicht alleine, Volkslied von Weber für das Pianoforte übertragen. Hamburg u. New-York, Schuberth & Comp.

Diese Transscription umfasst 16 Reihen oder Systeme auf 4 Seiten und erinnert an die bereits vielfach von Liszt in ähnlicher Weise bearbeiteten Lieder. Es ist hier durchaus nichts Neues gegeben, wie das auch in der Natur der Sache liegt. Aber wir sehen, ähnlich wie in dem Schubert'schen Ständchen, dieselben schillernden gebrochenen Accorde, ganz auf harmonischer Figuration beruhend, durch die Melodie hindurchschimmern und fühlen uns von diesem Duft um so wohlthuender berührt, als es eben nur etwas Aetherisches ist und meist in *pp.* oder *ppp.* den luftigen Ueber- und Unterbau zu dem Liede bildet. Man kann allerdings nicht zu viel von dieser Speise vertragen.

Franz Liszt, Lieder von Robert Franz für das Pfte. übertragen. 3 Hefte. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.

In den Transscriptionen des Liedes ist Fr. Liszt Meister. Er hat diese Gattung der Pianofortemusik erfunden, am meisten ausgebildet und dabei eine gewisse Stetigkeit bewahrt, die ihn von Andern unterscheidet, denen das Festhalten an die Melodie nicht genügte. Allerdings machen seine Bearbeitungen des Liedes noch immer einen andern Eindruck, als das Lied ohne Worte. Dies Schillern und Hindurchschimmern der Begleitung, diese Verzierungen und Figürchen, die sich theils scheinbar, theils wirklich von dem festen Gehalt der Melodie entfernen, ohne dass diese in ihrem wesentlichen Charakter aufgehoben wird, bleiben immer ein eigenthümlicher Zug in den Liszt'schen Transscriptionen. Der reiche Quell der Schubert'schen Originalmelodieen hat nun für den berühmten Transscripteur zu fliessen aufgehört, er sieht sich daher nach andern Liederdichtern um, die ihm für seine Kunst neuen Stoff darbieten. Die Gesänge von Robert Franz sind nicht weit bekannt, oder doch nur einem bestimmten Kreise von Zuhörern (namentlich den Leipzigern) zugänglich geworden; vielleicht trägt die Bearbeitung derselben durch die allbekannte Kunst Liszt's dazu bei, ihnen einen grössern Kreis von Anhängern zuzuführen. Ihr Verfasser hat einige Verwandtschaft mit Schubert und Robert Schumann, und jedenfalls den entschiedensten Beruf für die deutsche Lied-Composition. Er liebt das Schwermüthige, das Gesuchte und auch wohl Ungewöhnliche in der Vorzeichnung, er strebt nach Charakteristik im Ausdruck, lässt sich dabei auch wohl auf eine zu detaillirte Zeichnung, wir möchten sagen, auf eine musikalische Darstellung des lyrischen Wortes, nicht blos der lyrischen Situation, ein. Melodie, Ernst, Charakteristik ist in diesen Liedern enthalten, ebenso entbehren sie keineswegs der gefühlvollen Empfindung, ihnen fehlt aber oft die Unmittelbarkeit und der ursprüngliche Ausfluss der Empfindung. Ferner sind sie in ihrem Werthe sehr verschieden. Sie haben fast nichts gemein mit sämmtlichen Liedern, die die neueste Gegenwart hervorgebracht und dies weiset ihnen eine ganz besondere Stellung an. Von den durch Liszt hier bearbeiteten Heften enthält das erste Schilflieder. Das erste: „Auf geheimem Waldespfade", ist eine gar schöne Composition, voll warmer und tiefer Empfindung und dabei von einem natürlichen Verlauf der Melodie. Auch das zweite: „Drüben geht die Sonne scheiden" gehört zu den interessantesten Liedern, die wir kennen. Ueberhaupt sind die Schilflieder zum Theil das Beste, was Franz geschrieben hat. Auf die Compositionen der beiden andern Hefte können wir einen solchen Werth, wenigstens nicht überall legen. Doch dürfte sich darin ebenfalls manches recht Interessante hervorheben lassen. Hinsichtlich der Liszt'schen Bearbeitung haben wir mit Rücksicht auf den Charakter gerade dieser Transscriptionen zu bemerken, dass nur ein sehr gewiegter und mit dieser Compositionsgattung vertrauter Spieler den Kern der Ideen, wie sie dem Liederdichter vorschwebten, zur Geltung bringen wird. Es ist schon schwer, sich ohne Weiteres in die Gedanken, wie sie ohne den Schmuck der Transscription vorliegen, hineinzufinden. Hier aber werden sie zuweilen sehr versteckt, die Melodie bald so, bald anders gelegt, tief unten und hoch oben aufgenommen oder verknüpft. So viel im Allgemeinen über die drei Hefte. Das Uebrige wird der Klavierspieler sich wohl selbst heraussuchen können. Ausstattung sehr gut.

Hector Berlioz, Marche hongroise de Faust, arrangée pour Piano seul par Ed. Wolff, à quatre mains par Benedict. Berlin et Breslau, chez Ed. Bote & G. Bock.

Wir erinnern uns noch sehr wohl der eigenthümlichen, in gewisser Weise grossartigen Instrumentalwirkung dieses Marsches, als Berlioz seinen hinlänglich beurtheilten Faust hier aufführte. Der Marsch, obwohl nicht die eigene Composition des Pariser Hectors, war doch im Grunde das Interessanteste und wenn man will auch das musikalisch Beste in dem mit so vielem Pomp zur Schau getragenen Werke. Wenn wir nun von einer Klavierbearbeitung des Ungarischen Volksmarsches sprechen, so haben wir mit Hector Berlioz eigentlich gar nichts zu schaffen. Sein Eigenthum war die Instrumentirung, wie der Herren Wolff und Benedict Eigenthum die Pianoforte-Bearbeitung ist. Beide Ausgaben, sowohl die zu zwei wie die zu vier Händen, sind passend für das Instrument eingerichtet. Die erstere würde eine etwas kräftige Hand erfordern, um mit den vollen Griffen zugleich den energischen Charakter der Composition hörbar zu machen. Bei der vierhändigen Bearbeitung ist die Wirkung natürlich auf eine doppelte Kraft vertheilt und die Ausführung daher leichter. Wir empfehlen beide Ausgaben den Klavierspielern auf's Nachdrücklichste. Es ist doch Musik, was man hier zu hören bekommt. Denken wir zugleich an die historische Rolle, die das Ungarnvolk auszuführen gegenwärtig berufen ist, so wird der Volksmarsch, abgesehen von jeder politischen Parteinahme für oder gegen das Volk, schon dieserhalb Interesse erregen.

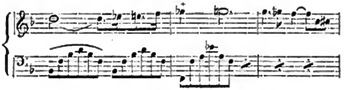
F. A. Gressler, 6 leichte Variationen. Op. 12. Cassel, bei Carl Luckhardt.

Das Werkchen gehört zu einer Sammlung, die in der Verlagshandlung unter dem Titel: „*Recueil de morceaux différants pour Piano*" erscheint. Es giebt für kleine Klavierspieler 6 Variationen zu dem alten Liede aus dem bemoosten Haupt: „Wohlauf denn getrunken den funkelnden Wein". Die Variationen sind hübsch, klar und verständlich, halten sich streng an die Melodie und dürfen für den Unterricht und zum Genuss den kleinen Klavierspielern bestens empfohlen werden.

Ant. Wallerstein, Ein Frühlingstag, Fantasie für das Pianoforte. 43s Werk. Hannover, bei A. Nagel.

Wenn ein Frühlingstag vom Dichter geschildert wird, dann muss Alles jubeln was da lebet und webet in der ganzen Natur. Da hüpft es und springt es aus und über der Erde. Diese „Werdelust" muss uns der Dichter in dem

Frühlingstage vorführen, sei sein Gedicht auch noch so klein. Der Tondichter soll ähnlich verfahren. Wallerstein, obwohl der Verfasser eines 43sten Werks, giebt in seiner Fantasie, die den Charakter eines leichten Rondo's hat, eine sehr einförmige Situation, vielleicht das sanfte, süsse Säuseln der Frühlingsluft oder sonst etwas Aehnliches. Das Sprudeln und Hervorquillen der Frühlingsnatur ist hier in Tönen nicht wahrzunehmen. Aber das ganze Tonstück spielt sich leicht und ansprechend fort. Uebrigens mag der Componist, wenn auch an Ort und Stelle vielleicht ein beliebter Klavierspieler, nicht viel mehr als ein Dilettant sein, der die Grammatik noch nicht vollständig hinter sich hat, wenn er z. B. schreibt:



Im dritten Tact steht das *ges* richtig, im zweiten muss *fis* statt *ges* geschrieben werden. *Otto Lange.*

Berlin.

Musikalische Revue.

Königliches Opernhaus.

Am 11ten kam seit dem Schluss der Wintersaison zum ersten Mal „das Thal von Andorra" wieder zur Aufführung. Die Oper wurde in dem reich besetzten Hause mit entschiedenem Beifall aufgenommen und es unterliegt keinem Zweifel, dass das interessante Werk sich mit der Zeit mehr und mehr in die Gunst des Publikums setzen wird. Mancherlei Abkürzungen, welche der Dialog mit Recht erfahren hatte, wenn auch nur aus dem Grunde, weil wir für die Spieloper kein eigentliches Repertoir besitzen, führten die musikalischen Partieen enger zusammen und liessen recht deutlich in vielen Einzelheiten den geistreichen Componisten, den mit feinem Geschmack ausgestatteten Musiker erkennen. In der Oper begegnen wir allerdings Manchem, was ein Deutscher anders darstellen und musikalisch ausdrücken würde. Ausserordentliche Gewandtheit, Geschick in der Zeichnung und feine Durchdringung des dramatischen Gehalts ist aber nicht zu verkennen. Die Franzosen wissen interessant zu sein und zu interessiren. Die Besetzung hatte keine Veränderungen erfahren. Wir können daher von Neuem erwähnen, dass Fr. Köster mit liebenswürdiger Naivität die von ihr selbst mit glücklichem Talent erfundene Zeichnung der Mairose so wirkungsvoll zur Geltung brachte, dass diese Rolle ihrer Begabung für dramatische Aufgaben eins der glänzendsten Zeugnisse giebt. Während sie aber auch zugleich als vollendete Sängerin das allgemeinste Interesse erregt, rundet sie ihre Aufgabe zu einer wahrhaft schönen Opernleistung ab und erndtet Schritt vor Schritt die allgemeinsten Zeichen des Beifalls. Hr. Mantius und Frl. Marx geben dem Werke nach der dramatischen Seite hin einen feinen Zuschnitt und der alte Jaques, Hr. Krause, steht mit seinen Zauberformeln als würdiger Vermittler zwischen beiden. Auch Frl. Tuczek weiss die Coloratur der Grazie fein hervorzuheben und so greift Alles hübsch ineinander. Die übrigen Rollen können wir übergehen, da jene Kräfte schon hinlänglich ausreichen, für das Werk dauernd zu interessiren.

Am 14ten „die lustigen Weiber von Windsor". Wir hätten dem so früh dem Kunstleben geraubten Otto Nicolai wohl gewünscht, Zeuge der regen Theilnahme zu sein, welche sein Werk, das unter Taubert's Leitung ganz vortrefflich vor einem fast überfüllten Hause gegeben wurde, allgemein erregte. Die Musik enthält in der That Erfindung und feine, geschickte Züge, theils in den gesanglichen, theils in den instrumentalen Partieen. Ist der Fallstaff auch streng genommen keine Opernfigur, die Komik des Lustspiels darf ihm nicht abgesprochen werden und sie wird stets, wenn auch in einer andern Sphäre, ihre eigenthümliche Wirkung erzielen. So erregte denn auch das Ganze allgemeinen Beifall. Durch Darstellung und Gesang wirkten besonders mit Erfolg die beiden Damen Tuczek und Marx, die Herren Krause und Zschiesche, während der andere Theil der Besetzung namentlich im Ensemble das Seinige zu einem glücklichen Erfolge beitrug. Fr. Köster, deren Partie allerdings etwas vereinzelt dasteht, wusste durch ihren reizenden Gesang wie immer zu fesseln.

Die Italienische Oper gab am 15ten „Otello" vor einem zahlreich besuchten Hause, und zwar mit einem unerwarteten Beifall. Sgra. Gariboldi, in Rossini'scher Schule ganz heimisch, ausserdem mit entschiedenem Talent für dramatische Darstellung begabt, war als Desdemona glücklicher als in irgend einer andern Partie. Die ungewöhnliche Technik verdeckte den Mangel an Stimme fast gänzlich und da ihr zwei Tenore wie Sgr. Pardini (Otello) und Labocetta (Rodrigo) zur Seite standen, ausserdem Sgr. Mazzoletti wenigstens mit kräftiger Stimme wirksam in das Ensemble eingriff, so gelang Alles über Erwarten gut. Das Publikum zeigte sich sehr belebt. *d. R.*

Correspondenz.

Wien, im August.

Eine recht glückliche Idee war es, den Jahre lang ausgesetzten „Czaar und Zimmermann" von Lortzing wieder auf das Repertoir des Hof-Operntheaters zu bringen.

Ueberblickt man die Literatur der deutschen komischen Oper nach ihren hervorragenden Erscheinungen (wie dies nie anders geschehen sollte), so folgt auf Mozart's „Figaro" unmittelbar Lortzing's „Czaar" und auf Lortzing's „Czaar" — bisher gar nichts. Es ist das Werk eines kleinen, aber sehr anmuthigen, geschickten und durchaus ehrlichen Talents, ein Werk, das nicht viel sucht und doch viel findet, ein Werk, reich an Frische, Laune, Herzlichkeit und guter Musik. Die Oper — von keiner spätern Lortzing's wieder erreicht — ist auf allen deutschen Bühnen heimisch, Jedermann kennt sie, käme da eine Kritik nicht viel zu spät?

Auf die Aufführung im Hof-Operntheater war alle Sorgfalt verwendet worden, namentlich gingen die Chöre und Ensembles musterhaft.

Was die Soli betrifft, so waren sie so gut besetzt, als unser für die komische Oper wenig günstige Personalstand es zulässt. Frl. Hellwig ist in der Rolle der Marie eine angenehme Erscheinung, als Sängerin war sie diesmal weniger zu loben. Hr. Leithner ist ein steifer, verdriesslicher Czaar. Von den Liedern sang er das Zimmermannslied sehr gut, in dem beliebten „Einst spielt' ich" war sein Loslegen auf das hohe *f* sehr unschön. Warum bleibt in Wien des Czaaren dankbare und an ihrer Stelle wohlmotivirte Arie in *E-dur* weg? Wenn es geschieht, um der abscheulichen Einlagarie der Marie (von Proch) Raum zu verschaffen, so ist uns ihr Ausfall doppelt fühlbar. Der fleissige Just gab in seinem: „Van Bett" eine ergötzliche Charge. Peter Iwanoff war Hr. Kreuzer, unser neu engagirter Tenor. Im Gesang

liegt seine Stärke in den hohen und höchsten Tönen der Tenorlage, die Mitte und Tiefe hingegen ist schwach und klanglos, von jener Heiserkeit, die ein Merkmal von durch die Zeit bereits beschädigten Stimmen ist. Bei einem Spieltenor kommt es nun weniger auf eine starke Höhe an, als vielmehr auf die Biegsamkeit, Deutlichkeit und Ausgeglichenheit aller Register. Das Spiel des Hrn. Kreuzer ist geübt und beweglich, doch jeder echt komischen Ader baar. Zum Komiker (in Oper und Drama) genügt ein anständiger Formalismus, womit die Sänger ernster Partieen meist ausreichen, durchaus nicht; es muss ein spezifisch komisches Talent da sein. Den gehofften Tenormessias unserer komischen Oper dürfen wir in Hrn. Kreuzer also auch nicht begrüssen.

Das Tempo der ganzen Aufführung in Musik und Dialog schien mir zu stockend und langsam. Deutsche Erbsünde.

Nachdem „des Teufels Antheil", „die Krondiamanten" und „die Barcarole" als Novitäten auf der Bühne des Kärnthnerthor-Theaters erschienen waren, wurde nun auch „der schwarze Domino" und hierauf „die Ballnacht" neu in Scene gesetzt. Es scheint demnach, dass Auber, der unter der früheren Direction nur dann und wann durch „die Stumme von Portici" representirt erschien, nunmehr eine entschiedene Hegemonie in unserm Repertoir erhält; um so mehr, als die genannten Opern seit ihrer Einführung oder Wiedereinführung eine überwiegende Zahl von Theaterabenden in Beschlag nehmen. Andererseits ist der Kreis der Opern, welcher den Auber'schen das Gleichgewicht halten soll, eben so beschränkt und wechselt oft nur zwischen „Ernani" und „Maria di Rohan".

In der entsprechenden Vertheilung der Vorstellungen, und zwar nicht blos der Gattungen, sondern noch mehr der Autoren, liegt ein wichtiges Geheimniss jeder guten Direction. Sollte den Leitern unsers Operntheaters das feinere künstlerische Gefühl dafür abgehen, so muss wenigstens die Vermeidung der augenfälligsten Missverhältnisse in der Vertheilung der Theaterabende auf die verschiedenen Autoren und auf die Reprisen derselben Oper gefordert werden. Die zwei neu einstudirten Opern: „der schwarze Domino" und „die Ballnacht" gehören übrigens zu den beliebtesten und melodiösesten Schöpfungen Auber's. Namentlich weht in der Musik zum „schwarzen Domino" so viel Grazie, Feinheit und Geist, dass sie bei gutem Vortrag unwiderstehlich wohlthut; auch ist in den ersteren Nummern das Gefühl weit weniger oberflächlich, als in Auber's andern komischen Opern. Das erste Terzett in *Fis-moll* mit der geheimnissvoll-unruhigen Begleitung, Angela's zarte Couplets: „*Une fée, un bon ange*", ihre erzählende Arie im 3ten Act, endlich die schwungvolle Aragonaise, gehören geradezu zu dem Reizendsten in dieser Gattung. Desgleichen ist die kleine Episodenfigur des Gil Perez sehr gelungen und seine würdevoll-behaglichen Couplets bei Erwartung des Abendessens ganz meisterhaft.

Bei uns ist die sang- und spielgewandte Wildauer als Angela der Stützpunkt der ganzen Vorstellung. Sie wird von Hrn. Kreuzer (Massarena) und Frl. Hellwig (Hermine) gut unterstützt. Der Theil, an dem die Wiener Vorstellung sterblich, sehr sterblich erscheint, ist die Prosa, welche im „schwarzen Domino" obendrein allzuviel Raum zwischen den Musikstücken einnimmt. Wenn sie nicht rasch und gewandt gesprochen wird (wozu vor Allem ein besseres Memoriren nothwendig ist), so wird sie drückend langweilig. Mit welch' unpassendem Pathos, mit welcher bedächtigen Gründlichkeit werden bei uns die Dialoge der komischen Oper gesprochen! Noch müssen wir die Bemerkung beifügen, dass das altspanische Rittercostüm der Herren fehlerhaft ist, indem das Sujet des „schwarzen Domino" der neuesten Zeit angehört. In Paris und nach dessen Muster auf den meisten deutschen Bühnen, wird der schwarze Domino im Frack gespielt, allenfalls im Hofuniform-Frack; nur Gil Perez, die Haushälterin, und Angela als deren Nichte, erscheinen im spanischen National-Costüm.

„Die Ballnacht", die jüngst neu in die Scene ging, gehört zu den besten Vorstellungen der hiesigen Oper. Namentlich gehen alle Chöre und Ensemble's (überhaupt der Glanzpunkt der gegenwärtigen Vorstellungen) sehr ausgezeichnet. Die Finale's zum 1sten und 2ten Akt boten eine Stimmfülle und Präcision, die besserer Finales würdig gewesen wäre. Dies sei übrigens kein Tadel gegen die Wahl der Oper, welche bei vielen Trivialitäten, doch zahlreiche hübsche Motive und ein sehr reges dramatisches Leben aufzuweisen hat. Hr. Kreuzer hatte als Olaf effectvolle Einzelheiten. Hr. Drexler und Mad. Hasselt zählen bekanntlich den Renterholm und die Amelia zu ihren besten Rollen. Sehr schwach ist Dlle. Schwarz (nicht zu verwechseln mit ihrer Vorgängerin Therese Schwarz) als Page Gustav. *E. H.*

Nachrichten.

Berlin. Frl. Bertha Gollmitz, deren wir früher schon erwähnten, ist nach hier zurückgekehrt, nachdem sie eine Reise in die Provinzen unternommen, wo sie mit Glück sich hat hören lassen. Ihr Spiel hat an Fertigkeit, ihr Anschlag an Festigkeit bedeutend gewonnen, und zu einem neuen Ausfluge wünschen wir guten Erfolg.

— Zum Geburtstag unsers Königs wird Gluck's „Armide" mit Fr. Köster in Scene gehen.

Breslau. Ein neues Institut für Gesang ist durch Hrn. Jul. Hirschberg eröffnet worden.

— Am 13. d. M. hatte Fr. Adelheid Ubrich, angestelltes Mitglied der hiesigen Bühne, eine declamatorisch-musikalische Abendunterhaltung veranstaltet, in der sich Fr Mende von Stradiot vom Dresdener Theater hören liessen. Gleichzeitig spielte Hr. Bial, ein talentvoller Schüler unsers tüchtigen Violinspielers Blecha, ein Violin-Concert von de Bériot mit anerkennenswerther Fertigkeit.

— Tichatschek gastirte als Raoul in den „Hugenotten"; zwar meisterhaft in der Darstellung, befriedigte er in der Gesangleistung nicht mehr wie sonst. Frl. Louise Meyer sang die Valentine und überraschte es uns, die noch so jugendliche Künstlerin diese schwierige Rolle so lösen zu sehen. Allein ob es gerathen, einer so jungen Künstlerin eine solche Aufgabe zu stellen, ist eine andere Frage. So anerkennenswerth auch die Leistung im Uebrigen erschien und für die Befähigung der Künstlerin sprach, so ist sie der Lösung einer solchen Aufgabe dennoch nicht gewachsen. Ein Gleiches gilt in Bezug auf Frl. Bunke, welche, mit vielem Talent begabt, die Rolle der Königin nicht bewältigt. Wir bezeichnen dergleichen grosse Opern mit diesen Kräften ausgeführt, als Fehlgriffe der Direction, wodurch sie sich frühzeitig viel versprechender Kräfte beraubt.

— Unser Theater hat eine gute Acquisition an Hrn. von Rainer gemacht; er ist hier engagirt.

— Frl. Antonie Tuczek, Schwester der bekannten Leopoldine, hat in „Lucia di Lammermoor" debutirt mit gutem Erfolg. Obgleich noch Anfängerin, sind doch Anlagen vorhanden, die Hoffnung für die Zukunft erwecken.

Hamburg. Unser Repertoir ist ungeachtet der vielen Gäste, die uns die vereinigte Direction der Stadttheater vorführt, im Ganzen sehr armselig. Von den neu erschienenen Opern haben wir nichts als „Lombarden" von Verdi und „Maritana" von Wallace, ausserdem „Hugenotten" und „Stradella" voila tout.

— Dass wir einen Künstler wie Roger so lange zu fesseln suchen als nur irgend möglich, ist begreiflich, und so ist es uns auch gelungen, zu den 3 Vorstellungen noch einen Theaterabend bewilligt zu bekommen und mit diesem vierten als Abschiedsabend das Gastspiel zu beschliessen. Bot dieser Abend auch nur Wiederholung des schon Gehörten, so erfreut man sich daran jedesmal von Neuem.

— Fr. Rudersdorf-Küchenmeister verlässt uns jetzt und nimmt den Beifall unsers Publikums, der ihren trefflichen Leistungen auf unserer Bühne gezollt wurde, als gerechte Würdigung ihrer Kunstleistungen mit.

Frankfurt a. M. Zu Gastvorstellungen sind Hr. Fiorio u. Fr. Fiorio-Biscontini hier eingetroffen und werden zunächst in italienischer Sprache im „Liebestrank“ als Dulcamara und Adine auftreten.

Cassel. Zum Geburtstag unsers Grossherzogs wurde „das Diamantkreuz“ von Saloman mit vielem Beifall gegeben. Durch die fortwährende Krankheit unsers vortrefflichen Biberhofer ist unser Opern-Repertoir sehr oft gestört.

Leipzig. Netzer, Componist der „Mara“, hat eine neue Oper componirt, deren Text von Prechtler und „die Königin von Castilien“ sich nennt.

— Das „Athenäum“ knüpft an das Wiedererscheinen der Mad. Sontag-Rossi auf der Bühne und an ihr Auftreten in Donizetti's „Linda“ eine interessante Betrachtung über die Veränderungen, welche die musikalische Welt seit dem letzten Auftreten dieser Sängerin in England erfahren. Betreffs der Componisten wird bemerkt, dass Rossini noch nicht abgetreten war. Bellini und seine Schule war im ersten Entstehen. Auber und Meyerbeer hatten eben erst ihren eigenthümlichen Styl erreicht, Mendelssohn war ein versprechender Jüngling und Donizetti hatte etwa 20 Opern geschrieben. Von den Sängerinnen war die Catalani eben abgetreten, die Pasta, Pisaroni, Schechner waren in ihrer Blüthe, die Malibran, Ungher begannen ihre Laufbahn, an Clara Novello dachte Niemand, die Grisi ging in die Schule und von der Persiani hatte jenseits der Alpen Keiner gehört.

Mainz. Der Klavier-Auszug der komischen Oper dreier Väter: „das Wunderwasser“, ist so eben bei Schott's Söhnen erschienen. Der Text ist von Sauvege, die Musik von Flotow und Grisar.

Darmstadt. Der Besuch der Königin von Griechenland gab die Veranlassung zu einem Concert bei Hofe, in welchem Roger vor seinem Abgang nach Hamburg auftrat und worin er sich mit Mad. Anschütz-Capitain in einem Duo aus der „Favoritin“, der Arie: „O welche Lust Soldat zu sein“ aus der „weissen Dame“ und in der Romanze über Goethe's Ballade „der Fischer“ hören liess. Welchen unbeschreiblichen Zauber der Gesang Roger's ausgeübt und wie ihm der endloseste Beifallsjubel folgte, bedarf wohl kaum der Hinzufügung.

Augsburg. Mozart's Geburtstag wurde am 4. Sept. hier zugleich als siebenter Jahrestag der Enthüllung des Schwanthaler-schen Mozart-Standbildes in Salzburg gefeiert.

Homburg. Therese Milanollo concertirt hier.

Berleberg. Der hier residirende Fürst Albrecht-Wittgenstein ist seit langer Zeit der hohe Beschützer der Tonkunst unserer Gegend. Obgleich er sehr viel durch die Zeitereignisse gelitten, so äusserte er vor Kurzem: „Er sei bereit, das letzte Stück Brod, das ihm das Schicksal lasse, mit seinem Orchester zu theilen!“ Der Capelle steht ein sehr tüchtiger Dirigent in der Person des Hrn. Königsberger vor, der eine grosse Anzahl Compositionen verfertigt, zu deren Bekanntmachung er binnen Kurzem eine Reise unternehmen und auch Berlin besuchen wird.

Wiesbaden. „Auf blutige Schlachten folgt Gesang und Tanz!“ Während der hiesigen Kurzeit zeichneten sich besonders die Concerte vom Kapellmeister Bolein aus Hamburg, von Oberheim, Roger und den 40 pyrenäischen Bergsängern aus. Dann aber müssen wir vorzüglich des Abschied-Concertes erwähnen, welches Hr. Ed. Kunz uns gab. Hr. Kunz, früher in Brüssel als Kapellmeister engagirt, geht in gleicher Eigenschaft nach Amsterdam.

Gratz. Am Vorabend des Geburtstags unsers Kaisers wurde Kreuzer's „Nachtlager von Granada“ gegeben.

Pesth. Unser hiesiges Theater wird bis Ende October unter sehr günstigen Verhältnissen eröffnet. Hr. Louis Kalis Contract ist ihm auf 6 Jahre, ohne alle Abgabe, freie Benutzung aller städtischen Theater-Utensilien und 4000 Fl. C. M. als Beitrag zum Bau, welche Summe ihm als Geschenk überlassen wird, bewilligt worden.

Paris. Die Proben der neuen komischen Feen-Oper: „*la Reine de fleures*“ von Halévy haben bereits begonnen.

— Der Minister des Innern, Hr. Dufaure, besuchte am vergangenen Sonntag das Conservatorium der Musik und Declamation. Der Director des Instituts, Hr. Auber, Hr. Ch. Blank, Director der schönen Künste, und der Regierungs-Commissair Hr. Eduard Monnais, empfingen denselben. Der Minister besichtigte sowohl alle äussern als innern Einrichtungen des Conservatoirs.

— Duprez ist von seiner Reise aus der Provinz zurück und wird den Cursus mit seinen Schülern am 1. October beginnen, wo er auch die Absicht hat, ein Concert zu einem wohlthätigen Zweck mit diesen zu veranstalten.

— Ernst ist vor einigen Tagen hier eingetroffen und Moscheles wird erwartet, der sich einige Wochen hier aufzuhalten gedenkt, ehe er nach Leipzig wieder zurückkehrt.

— Das *Theatre de la Gaité* giebt zu seiner Wiedereröffnung eine neue einactige Oper, deren Text von Clairville und die Musik von Varney ist.

— Die Proben zur neuen heroischen Oper von Auber haben bereits begonnen. Die *Opéra comique* fährt fort, „Haydée“ und „Thal von Andorra“ zu geben.

— Der ausserordentliche Erfolg, den die Halévy'sche Oper „das Thal von Andorra“ hier gehabt, bewog einen Modisten in der *Rue de la paie*, sein Mode-Magazin „*Au Val d'Andorre*“ zu nennen. (Auch in Berlin giebt es bereits Stoffe zu Damenkleidern dieses Namens.)

Boulogne sur mer. Am 5. Septemb. liess sich Mad. Viardot in einem Concert hier hören. Gleichzeitig spielte in demselben Hr. Demunck, der Violoncellist, mit Unterstützug der philharmonischen Gesellschaft.

Brüssel. Der Vater des noch so jungen und schon so tüchtigen Pianisten Alfred Jäll ist im 55sten Jahre gestorben.

London. Das Musikfest in Liverpool fing den 27. August an und war am 30sten beendigt. Mad. Viardot sang die Arie aus dem „Freischütz“, das Duett aus den „Hugenotten“ und einzelne Fragmente aus dem „Propheten“, mit der der Künstlerin eigenen ausserordentlichen Virtuosität. Vivier, die Alboni, Grisi, Amalia und Louise Corbari, Cath. Hayes, Jenny Treffz, Mario, Lablache führten den Gesangtheil aus. Liszt und Hallé hatten sich gleichfalls betheiligt und spielten mit grossem Beifall. Leider war das Concert nicht angemessen besucht.

Copenhagen. Franz Gläser's neueste Oper: „die Hochzeit am Comersee“, Text von Andersen, ist im Klavier-Auszug in der Hof-Musikhandlung von J. P. Olsen so eben erschienen. Der Auszug enthält 10 Nummern der Oper, namentlich die beliebtesten Solo-Nummern.

Madrid. Die Königin hat der ersten Sängerin der italienischen Oper in S. Ildenfonso, der Sgra. D. Therese Resmini de Solera ein prachtvolles goldenes mit Steinen besetztes Armband zum Geschenk gemacht.

— Die neuen Unternehmer des Theaters *del Circo* wollen im bevorstehenden Winter die Grisi, Mario und Lablache nach Madrid kommen lassen, um dort Vorstellungen zu geben.

Feuilleton.

Neue Erfindung im Orgelbau.

Wir können nicht unterlassen, darauf aufmerksam zu machen, dass der rühmlichst bekannte Orgelbauer Hr. Jos. Chwatal in Merseburg neuerdings sehr wichtige Erfindungen und Verbesserungen im Orgelbaufache gemacht hat. Namentlich ist es ein neues Regierwerk für das Hauptwerk, dessen Vorzüge so wesentlich sind, dass dem Erfinder ein grosses Verdienst um die Orgelbaukunst nicht abgesprochen werden kann. Dasselbe bewirkt: 1) bei geringem ganz gleichem Tastenfall, einen wesentlich verschiedenen Ventilaufgang, so dass für die tiefsten Pfeifen der weiteste, für die höchten aber der geringste Aufgang Statt findet; 2) ist durch dasselbe, bei ganz gleichmässiger Spielart, alles Rasseln für immer beseitigt, und 3) ist dies Regierwerk höchst einfach construirt und (mit Ausnahme der Abstracten) ganz von Metall gearbeitet. Dasselbe gewährt ausserdem noch den Vortheil, dass es, für alle Werke gleich anwendbar vorräthig gearbeitet werden kann, weshalb der Erfinder die Absicht hat, für dasselbe ein Patent nachzusuchen. Wir wünschen dem eben so anspruchslosen als tüchtigen Künstler für sein rastloses Streben nach Vervollkommnung seiner Kunst die verdiente Anerkennung. Uebrigens ist Hr. Chwatal gegenwärtig mit der Aufstellung einer Orgel in der Kirche zu Neustadt-Magdeburg beschäftigt, gern bereit, Jedem, den es interessirt, die Ansicht seines Regierwerks etc. zu gewähren.

Figaro.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Im Verlage der Unterzeichneten erschienen:

Josef Gung'l.

Träume auf dem Ocean. Walzer f. Pfte. Op. 80.
à 2 mains .... 15 Sgr.
Derselbe f. Pfte. à 4 mains .... 20 »
Abschied von Berlin. Walzer f. Pfte. Op. 77. à 2 ms. 15 »

Diese neuesten Walzer **Josef Gungl's** gehören unbedingt zu den besten Erzeugnissen dieses Genre's; sie versprechen ebenso, wie dessen frühere Compositionen, sehr verbreitete Musikstücke zu werden.

Ebendaselbst erschienen die beliebtesten Tänze anderer Componisten, als:

Bilse:

à Révoir, Polka .... 5 Sgr.
Cäcilienmarsch .... 5 »
Sturmmarsch-Galopp .... 7½ »
Sylphiden-Polka .... 5 »

Braune:

Krambambuli-Galopp .... 7½ Sgr.

Leutner:

Actien-Schwindel-Galopp .... 5 Sgr.
Cavallerie-Signal-Marsch .... 5 »
Mars-Rufe. Galopp .... 7½ »
Soldaten-Abschied-Marsch .... 5 »
Zigeuner-Polka .... 5 »
Hildegard-Polka .... 5 »
Carneval-Polka .... 5 »

Lieder:

Signal-Galopp .... 7½ Sgr.

Löhrcke:

Sirenen-Polka .... 7½ Sgr.

v. Witzleben:

Husaren-Polka .... 5 Sgr.
Prinzess-Polka .... 5 »

Sämmtlich für Orchester erschienen und zu haben.

Ed. Bote & G. Bock,
(Gustav Bock)
Königl. Hof-Musikhändler in Berlin, Breslau und Stettin.

Novaliste No. 12.
von **B. Schott's Söhnen** in Mainz.

Cramer, H., Potpourris. No. 90. sur le Prophète. 15 sgr.

Mozart, Sonates, neue Ausgabe. No. 1 à 3, à 15 sgr.

Ravina, H., Rondo-Polka. Op. 20. 15 sgr.

Rosellen, H., Fant. brill. sur le Prophète. Op. 114. 1 thlr.

Wolff, E., Duo brill. à 4 mains sur le Prophète. Op. 158. 1 thlr.

Mozart, Quatuors p. Piano, Violon, Alto et Bass. Neue Ausgabe in Part. u. Stimmen. No. 1 à 5. à 1 thr. 10 sgr.

Servais, F., Andante cantabile et Rondo à la Mazurka. Op. 7. Avec Piano 1 thlr. 10 sgr. Avec Orchestre 2 thlr.

Küffner, J., Amusement du Guitariste. No. 17. sur Haydée. 10 sgr.

Petoletti, P., Fantaisie pour Guitarre sur l'hymne national russe. Op. 15. 7½ sgr.

— —, Fantaisie sur la dernière pensée de Weber, p. Piano et Guit. Op. 28. 20 sgr.

Concone, J., Les Harmoniennes, Collection de Morceaux de chant à 3 voix de femmes (franz. u. deutsch). No. 4 à 6. à 12½ sgr.

Le chorophile belge, Recueil de Choeurs p. voix d'hommes sans acc. Lettre A. Choeurs de Ferry. Lettre B. Choeurs de Denefre. Cah. 1 à 3. à 20 sgr.

Fischer, C. L., Die versunkene Krone von Uhland. Für Bass od. Alt. 2. Folge. No. 332. 10 sgr.

— —, Frühlingstoaste, Lied. 2. Folge. No. 337. 7½ sgr.

Lachner, F., 3 Quartette f. Männerstimmen. Op. 94. 1 thlr.

Methfessel, E., 6 Lieder aus Gall's Kinderheimath. Für 1 Stimme m. Pfte. Op. 10. 10 sgr.

Schlooz, A., Brummerlied v. Ortlepp, f. 4 Männerst. 15 sgr.

Volkslied, irisches, Die letzte Rose (the laste rose) m. Pfte. und Guit. 5 sgr.

Thomas, A., Der Kadi (le Caïd). Komische Oper in 2 Akten. Vollst. Klav.-Ausz. 6 thlr.

Kühner, W., Journal pour Musique militaire. Cah. 1 et 2 à 3 thlr. 15 sgr.

Sämmtlich zu beziehen durch **Bote & Bock** in Berlin, Breslau u. Stettin.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8. Stettin, Schulzenstr. No. 340.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 39. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. **26. September 1849.**

Zu beziehen durch:
WIEN. Pietro Mechetti qm Carlo.
PARIS. Brandus et Comp., 87. Rue Richelieu.
LONDON. Cramer, Beale et Comp., 201. Regent Street.
St. PETERSBURG. A. Büttner.
STOCKHOLM. Hirsch.

NEW-YORK. Scharfenberg et Louis.
MADRID. Union artistico-musicae.
ROM. Merle.
AMSTERDAM. Theune et Comp.
MAYLAND. J. Ricordi.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerst. 8, Stettin, Schulzenst. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Druckfehler in den Symphonie-Partituren Beethoven's. — Recensionen (Dramat. Musik). — Berlin (Musikalische Revue). — Feuilleton (Schreiben von G. W. Fink; Zwei Sängerinnen; Theatermaschienerie). — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

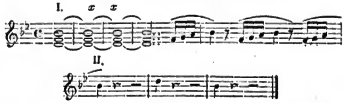
Druckfehler in den Symphonie-Partituren Beethoven's.

Von *Theodor Uhlig.*

Zu wiederholten Malen schon haben gewichtige Stimmen in musikalischen Zeitschriften auf einzelne Stellen in Beethoven's Symphonieen aufmerksam gemacht, welche durch ein Versehen des Componisten, Abschreibers oder Notenstechers diejenige muthmaasslich fehlerhafte Gestalt erhalten haben, in der man sie in den Partituren und zahlreichen Arrangements jener Tonwerke vorfindet. Wie die Erfahrung zeigt, sind jene Stimmen leider nicht in dem Maasse beachtet worden, wie es ein jeder Verehrer Beethoven's im Interesse seiner unsterblichen Werke wünschen muss, und so dürfte es nicht überflüssig erscheinen, wenn die fraglichen Stellen und die Gründe für die Ansicht von der Fehlerhaftigkeit derselben immer wieder namhaft gemacht werden. Ich beschränke mich im Folgenden vorläufig mit Absicht auf diejenigen Stellen in den Symphonieen Beethoven's, welche sich im Widerspruche mit den Grundsätzen befinden, die dieser Componist bei Handhabung der Rhythmik befolgt, welche die Ebenmässigkeit des rhythmischen Baues stören. Grundsatz aber war es bei Beethoven, ausschliesslich gradtactige, ungradtactige Rhythmen nur bedingungsweise anzuwenden: dies namentlich in Tonsätzen schnellen Zeitmaasses und einfacher Tactart. Diese Erscheinung ist als blosse Consequenz der Tanzmusik zu betrachten, durch deren Wiederaufnahme Beethoven die Restauration der Instrumentalmusik bewerkstelligt hat. Hier ist der Ort nicht, das eben Angedeutete weiter auszuführen; da jedoch, was die Grundsätzlichkeit der gradtactigen Abgliederung anbelangt, diese von einem Jeden in fast allen Tonsätzen Beethoven's beobachtet werden kann, so braucht zu solcher Beobachtung eben nur aufgefordert zu werden.

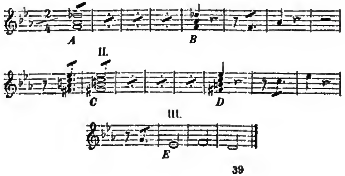
Die fraglichen Stellen aber sind die folgenden:

I. *B-dur*-Symphonie, erster Satz.



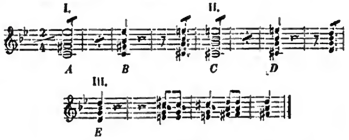
Es sind die vorstehenden die Schlusstakte des ganzen Satzes und einer der mit *x* bezeichneten Takte ist als zu viel wegzustreichen. Der Schluss der ganzen Periode muss auf den 7ten Tact, als auf den letzten betonteren von je 2 Takten fallen, der Schluss des Rhythmus I. folglich auf den 5ten Takt. Robert Schumann gebührt das Verdienst, auf diese Stelle zuerst aufmerksam gemacht zu haben.

II. *C-moll*-Symphonie, erster Satz.



Digitized by Google

Diese Stelle findet sich vor im zweiten Theile, bald nach dem Ende des Wiederholungssatzes und enthält einen Takt zu viel, als welcher der mit x bezeichnete am füglichsten gelten muss. Die Periode I. darf nur 8 Takte, wie die ihr entsprechende II. enthalten, die Rhythmen *B* und *D* müssen als 4tactige ebenso, wie die Rhythmen *A* und *C* übereinstimmen und wenn es auch wahrscheinlicher sein mag, dass im Rhythmus *C* sich eher ein Takt-Wiederholungszeichen zu viel eingeschlichen haben dürfte, als im Rhythmus *B* ein Takt Pause, so zeigt doch eine Vergleichung der angeführten Stelle mit der folgenden:



welche sich im Durchführungssatze vorfindet und gleichsam den verjüngten Maassstab zu jener ersten mit doppelt so grossen Verhältnissen abgiebt, dass der überflüssige Takt nur der bezeichnete Takt Pause sein kann. Im 4händigen Pianoforte-Arrangement von C. Czerny allein ist diese Stelle auf die angegebene Weise berichtigt zu finden.

III. *Symphonie pastorale*, erster Satz.

Diese Stelle bildet den Anfang des Wiederholungssatzes im zweiten Theile. In der Partitur stehen unter V. in der ersten Violinstimme 3 Taktpausen statt dreier Takt-Wiederholungszeichen; darauf hat schon R. Schumann aufmerksam gemacht und im 4händigen Arrangement von Czerny findet sich die Stelle in dieser Beziehung berichtigt vor. Aber es fehlt auch noch ein Takt im Rhythmus V., welcher 4 gleiche Takte enthalten muss und wird dies ersichtlich aus einer vergleichenden Betrachtung des rhythmischen Baues der ganzen Stelle. Sowie die Rhythmen I. und II., III. und IV. übereinstimmen, so muss der Rhythmus V. dieselbe Uebereinstimmung mit dem Rhythmus VI. offenbaren und deshalb einen Takt mehr erhalten, denn der Takt x darf hier nicht als Anfang des Rhythmus V. angesehen werden, sondern bildet den Schlusstakt des Rhythmus IV. Die Behauptung von dem Zuwenig eines Taktes wird aber auch ohne Beibringung besonderer innerer Beweise gerechtfertigt durch eine Vergleichung der angeführten Stelle mit der ihr entsprechenden im Anfange des ganzen Satzes. Diese letztere enthält in grösserer melodischer Einfachheit, nämlich ohne die Triolenfiguren ganz dasselbe, was jene angeführte Stelle aufzeigt; sie beginnt nach der Fermate im vierten Takte und enthält von V. bis VII. ebenfalls 8, also wahrscheinlich 2 mal 4 gleiche Takte. — Erwähnt jedoch muss ebenfalls werden, dass sich auch ein Gegentheil leicht beweisen lässt. Eine der beiden Stellen ist zuverlässig falsch, doch könnte auch die im Wiederholungssatze richtig sein und der Fehler im ersten Theile liegen; denn unter Umständen mag dennoch der Takt x Anfang eines neuen Rhythmus sein. Diese Ansicht wird unterstützt ebensowohl durch die Vortragsbezeichnung, welche dann genau in der Hälfte der Periode V. bis VII. im ersten Theil das *Forte*, im zweiten Theil das *Pianissimo* eintreten lässt, als auch durch die Gestalt der Unterstimme, welche im ersten wie im zweiten Theile vom Takte x an eine gleichmässige ist. Natürlich erscheint dann der Rhythmus IV. als ein dreitaktiger, aber keineswegs als ein wirklicher Dreier, sondern als ein durch Unterdrückung eines vierten Taktes entstandener, welche Gattung von Rhythmen bei Beethoven zwar selten, dennoch aber zuweilen vorgefunden wird und deren stets bedingungsweise Anwendung den rhythmischen Grundsätzen dieses Componisten durchaus nicht widerstrebt. Eine Rückung vermag die 3taktige Gestaltung des Rhythmus IV. nicht hervorzubringen; eher noch dürfte dies die 5malige Erscheinung des einen Taktes im Rhythmus VI. des zweiten Theiles im Stande sein. — So erscheint denn nun die Herstellung einer Uebereinstimmung zwischen der fraglichen Stelle im ersten und der ihr entsprechenden im zweiten Theile als eine unbedingte Nothwendigkeit; man mag jedoch die Art und Weise, auf welche diese Uebereinstimmung herzustellen, der Einsicht jedes Einzelnen überlassen — sei es durch Weglassen eines Taktes im Rhythmus VI. des ersten Theiles, oder durch Wiederholung eines Taktes im Rhythmus V. des zweiten Theiles. Mir genügt es, auf den Mangel an jener Uebereinstimmung aufmerksam gemacht und für jede Art der Berichtigung die Gründe angegeben zu haben.

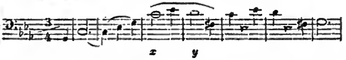
Die Entstehung der bisher genannten muthmaasslichen Druckfehler ist so leicht erklärlich, dass darüber gar nichts weiter gesagt zu werden braucht; die endlich allgemeine Berichtigung derselben erscheint aber mehr als wünschenswerth, damit das rhythmische Ebenmaass, welches in Beethoven's Tonsätzen stets von höchster Vollkommenheit, in den angeführten Perioden wieder hergestellt werde. Ich ersuche daher dringend alle Orchester-Dirigenten, Klavierauszug-Verfertiger und Musiklehrer, das hier Gesagte sorgfältig zu prüfen und geeignete Notiz davon zu nehmen.

IV. *C-moll*-Symphonie, dritter Satz.

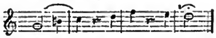
Schliesslich aber will ich nicht unterlassen, noch jener berüchtigten beiden Takte im genannten Satze zu gedenken, welche Alle wohl kennen, die Einige für falsch, Andere für vom Componisten beabsichtigt halten, die aber nur Wenige den Muth haben, wegzustreichen, obwohl sie von Beethoven selbst für ein Zuviel erklärt worden sind, wofür vor noch nicht langer Zeit — wenn ich nicht irre — Fuchs in der Wiener musikalischen Zeitschrift vollgültige Beweise beigebracht hat. Es sollte die Berufung hierauf eigentlich genügen, doch sprechen auch Gründe einer inneren Nothwendigkeit dafür, dass jene beiden Takte blos durch ein Ver-

sehen in die gedruckte Partitur übergegangen sein können. Die fragliche Stelle lautet in ihrer Vollständigkeit:

Erstes Motif.



Zweites Motif.

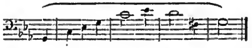


sie findet sich vor an der Spitze der Wiederholung des *Scherzo* und die überflüssigen Takte sind die mit *x* und *y* bezeichneten.

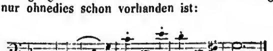
Als einziger vernünftiger Grund für die Beibehaltung jener beiden Takte liesse sich geltend machen, dass das doppelte Vorhandensein derselben:

den Uebergang von der gebundenen Vortragsweise des *Scherzo* zu der gestossenen seiner Wiederholung vermitteln solle. Die Gründe jedoch, welche gegen die Beibehaltung der beiden Takte sprechen, sind im Folgenden enthalten.

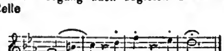
Der Satz, an dessen Spitze die fragliche Stelle auftritt, bildet die wenn auch abgekürzte und in der Vortragsweise durchaus veränderte, so doch im rein Musikalischen unveränderte Wiederholung des früher gehörten *Scherzo*. Dieses *Scherzo* zerfiel in 3 Theile, von denen der zweite die sofortige, in den Ideen nur wenig erweiterte Wiederholung des ersten ausmachte, welche Wiederholung bei der späteren Wiederkehr des *Scherzo* demnach ohne Störung im Aufbau des Ganzen ausbleiben konnte. Ein jeder der drei Theile aber bildete ein in sich fertiges kleines Ganze, dessen Wiederkehr entweder unverändert oder dessen Veränderung nur nach einem bestimmten und erkennbaren Gesetze stattfinden musste, nicht aber nach blosser Willkühr erfolgen durfte. Ein Akt der blossen Willkühr jedoch würde das Einschieben zweier Takte in den ursprünglich fertigen Gedanken:



deshalb gewesen sein, weil es durchaus vereinzelt, ohne Vorgang, ohne Nachfolge stattfindet und sich durch keinen inneren Grund als nothwendig erweist. Denn nothwendig wiederum ist das Einschieben der beiden Takte nicht, weil der Uebergang von der einen zur andern Vortragsweise nicht nur ohnedies schon vorhanden ist:



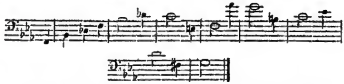
sondern dieser Vorgang auch sogleich darauf in der folgenden Stelle



sein Ebenbild, seine Bestätigung, seine Erklärung erhält. Hierdurch war der einzige stichhaltige Grund für die Beibehaltung der fraglichen beiden Takte widerlegt. — Berücksichtigt man übrigens die neue äussere Gestalt, in welcher das *Scherzo* wiederkehrt, das gänzlich veränderte Gesammtbild, als welches es in Folge der verschiedenen Instrumentation und Vortragsweise erscheint, so dürfte auch die Folgerung, dass eben jene gänzliche Veränderung des Gesammtbildes zur Bedingung für die vollständigste Treue in der Wiedergabe des rein Musikalischen wird, kaum falsch zu nennen sein. — Nächstdem ist es im vorliegenden Tonsatze eine innere Nothwendigkeit, dass das erste Motif zu Anfang den Raum von nicht mehr als 4 Takten einnehme:

damit durch sein zweites Auftreten in einem Raume von 6:

so wie durch ein späteres in einem Raume von 8 Takten:



sich eine allmählige und verhältnissmässige Vergrösserung desselben herausstelle, welches Wachsen der Ideen einen Hauptzug in vielen Beethoven'schen Tonsätzen bildet. — Endlich aber ist die fragliche Stelle auch von der Art, dass die Entstehung eines Schreib- oder Druckfehlers nur zu leicht erklärlich erscheint. Beethoven wollte in der ersten Periode des wiederkehrenden *Scherzo* den Uebergang von einer Vortragsweise zur andern dadurch andeuten, dass er die ersten Hälften der beiden Motife in der früheren:

1. 2.

die letzten Hälften derselben dagegen in der neuen Vortragsweise benutzte:

1.

Was ist demnach natürlicher, als dass er die der ersten Hälfte des ersten Motifs folgenden Takte in der Zerstreuung ebenfalls auf die frühere Weise fortschrieb, dann erst den Irrthum bemerkte, hierauf die zweite Hälfte dieses Motifes in der neuen Vortragsart daneben setzte und die falsch geschriebenen Takte *x* und *y* entweder auszustreichen vergass oder sie auf eine Weise ausstrich, dass der Abschreiber oder Notenstecher in Zweifel über ihre Geltung bleiben mochte; was ist natürlicher, als dass das sonach urplötzlich zu einem Richterspruche über Leben oder Tod der beiden Takte genöthigte obscure Individuum als rasender Verehrer des genialen Componisten — wie sich das von selbst versteht — der bewundernden Mit- und Nachwelt keine der geheiligten Noten aus der Feder eines Beethoven vorenthalten zu dürfen glaubte, daher bei der Wahl zwischen einem gegebenen Zuviel und einem möglichen Zuwenig ohne langes Besinnen sich sofort für das Plus der beiden Takte entschied, auf diesen schlauen Streich — der Schalk — sich wohl gar etwas zu Gute that und in seinem gottvergessenen Leichtsinn nicht bedachte, welch' enormes Kopfzerbrechen sein Frevel den kommenden Geschlechtern verursachen würde.

Hiermit nun stimmen die von Fuchs beigebrachten Belege vollkommen überein und es bleibt die ganze Schuld an

jener Erweiterung der musikalischen Gedanken eines Beethoven auf einer unzurechnungsfähigen Mittelsperson sitzen.*)

Dresden, im August 1849.

Recensionen.

Dramatische Musik.

Hermann Küster, Hermann der Deutsche, lyrisches Volksdrama in 2 Theilen. Klavier-Auszug. Manuscript.

Ref. hatte jüngst die Freude, ein grösseres Werk von Mangold, welches denselben Gegenstand musikalisch behandelt, mit vielem Lobe anzeigen zu können. Es dürfte so manches anerkennenswerthe Talent durch die neue Zeit des deutschen Volkslebens, das ja nach allen Seiten hin anregend gewirkt hat, zu künstlerischem Schaffen bewegt worden sein und mit mehr oder minder Glück dem Zeitbewusstsein einen Ausdruck gegeben haben; wenn wir nur öffentliches Zeugniss von solchem Schaffen erhielten. Der Tonkünstler hat mit zu vielen Schwierigkeiten zu kämpfen da wo es gilt, einem grössern Werke selbst nur den Eintritt in die Oeffentlichkeit zu verschaffen. Es liegt daher ziemlich nahe, auch auf Erscheinungen Rücksicht zu nehmen, bevor sie jenen mühevollen Weg betreten, damit man ihnen die Reise erleichtere.

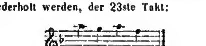
Hermann Küster (gegenwärtig in Saarbrück) trat schon vor mehreren Jahren in der Singacademie mit einem dramatischen Oratorium: „die Erscheinung des Kreuzes" auf und erregte durch dieses Werk die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde. Was er inzwischen an grössern Arbeiten geschaffen, ist uns unbekannt geblieben und wir nehmen somit gern auf das oben angeführte Werk Rücksicht, welches er uns im Klavier-Auszuge zur nähern Einsicht übersandt hat.

Wenn man von einem bestimmten Ziele sprechen darf, das ein Kunstwerk verfolgt, so tritt ein solches in diesem Drama uns so nahe, die Veranlassung lag so ganz in dem gegenwärtigen Zeitbewusstsein, dass wir darauf nicht weiter einzugehen brauchen und auch auf die Beurtheilung der Mangold'schen Composition verweisen können. Von dem Gedichte sei nur bemerkt, dass es mehr in der Anordnung des behandelten Stoffes, als in der einzelnen Ausführung auf einen Werth Anspruch machen darf. Vermuthlich eine Arbeit des Componisten selbst, zielt es überall sogleich auf die musikalischen Wirkungen hin und bildet somit nur einen äussern Rahmen für die musikalisch- nicht dichterisch concipirten Gedanken. Was aber nach dieser Seite hin wirkt und zu einer Bedeutung gelangen kann, weiss der Verfasser sehr gut; ihm ist ein besonderes Geschick eigen, dramatisch wirksam zu gruppiren, was wir schon damals in seinem Oratorium anerkennen mussten Doch wäre es freilich noch ein schöner Vorzug, wenn auch die dichterische Arbeit im Einzelnen als poetische Grundlage und nicht als Zugabe den Werth des Ganzen heben hülfe. Wie schon bemerkt wurde, fügen sich indess die dramatischen Gruppen sehr geschickt aneinander und von diesem Gesichtspunkte aus wird die Aufführung stets einen günstigen Eindruck hervorrufen. Wir sprechen demnach im Besondern nur von der Musik.

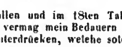
Zunächst die Ouverture. Sie ist (*C-moll* und *C-dur*) in einem würdigen Styl gehalten. Das auf die marschartige Introduction folgende *Allegro* baut seine Themen in natürlicher Reihenfolge aufeinander und bildet einen schönen charaktervollen in sich abgerundeten Satz. Verfolgen wir nun die Ausführung des Gesanglichen in ihren einzelnen Theilen, so ist im Allgemeinen zu bemerken, dass der melodische Gehalt wie die harmonische Verarbeitung (über das Instrumentale haben wir kein Urtheil und könnten wir uns höchstens auf Vermuthungen beschränken) Zeugniss von ächt deutschem Sinn und je nach Maassgabe eines glücklichen Wurfs im Einzelnen auch von ächt deutschem Talent geben. So darf deshalb dies Werk sich vorzugsweise ein Volksdrama nennen. Das Volk, unser deutsches Volk, hat nicht in dem hüpfenden Flattersinn der Franzosen, noch in der trillernden und cadenzirenden Sinnlichkeit der Italiener den Ausdruck seiner Gefühlswelt; es besitzt eine eigenthümliche Empfänglichkeit für die Töne und diese soll in ihm genährt werden. In dem vorliegenden Werke befindet sich keine Nummer, die aus einem musikalisch-deutschen Sinne nicht hervorgegangen wäre. Was sich von dem Dargebotenen ganz besonders auszeichnet, in welchen Theilen wir eine besondere Begabtheit des Componisten wahrzunehmen glauben, darüber möchte sich so ohne Weiteres nicht urtheilen lassen. Denn die musikalischen Wirkungen sind nur selten nach dem Eindrucke durch das Auge erfassbar. Aber wir möchten doch dasjenige hervorheben, was uns bei der Durchsicht des Werkes vorzugsweise als gelungen erschien.

Von durchaus origineller Färbung ist der Schwertertanz mit einem Chorgesange der Deutschen. In ihm soll sich das charakteristisch Nationelle gewissermaassen in seiner ideellsten Besonderheit ausprägen. Dem Anscheine nach ist die instrumentale Seite hier etwas Wesentliches und das wilde Ineinanderweben der Instrumente in den ruhiger gehaltenen Gesang muss von ausserordentlicher Wirkung sein. Von einem gleichen Werthe erscheint dann später der Chor der Römer (No. 11). Es herrscht darin ein Feuer, und wenn wir wollen, innerhalb der strengsten Form, eine Zügellosigkeit, die den Uebermuth des Volkes sehr gut zur Anschauung bringt. Die an diesen Chor sich schliessenden Recitative gehören ebenfalls zu den gelungensten Partieen des Werkes. Das Quintett mit Chor (No. 15) ist nach seinem gesanglichen Werthe eine Composition, die entschiedene Wirkung hervorbringen muss und zugleich sehr geschickt und kenntnissreich gearbeitet. Wenn wir den Gesang der Jungfrauen (No. 20) etwas zu weit ausgeführt finden, so müssen wir demselben und der sich daran schliessenden aus Duett und Arioso bestehenden Scene doch einen entschieden dramatischen Werth zusprechen. Zu dem idyllischen Gewoge ländlich-häuslicher Empfindung und zu der wahrhaft gemüthlichen Schilderung deutscher Weiblichkeit bildet die leidenschaftliche Haltung des Duetts zwischen Hermann und Thusnelda eine durchaus dramatische Steige-

*) Pianofortespieler mache ich noch beiläufig auf folgende Druckfehler in dem weitverbreiteten 4händigen Arrangement der Beethoven'schen Symphonieen von C. Czerny aufmerksam: Im Finale der *F-dur*-Symphonie (No. 8) muss Seite 36 und 37 der 13te und 14te Takt:



sogleich wiederholt werden, der 23ste Takt:



muss gänzlich wegfallen und im 18ten Takte ist das *Sforzando* auszustreichen. Ich vermag mein Bedauern über eine Nachlässigkeit hier nicht zu unterdrücken, welche solche grobe Druckfehler entstehen lassen konnte.

rung, welche dann in dem Arioso ebenso psychologisch richtig abgedämpft wird. Diese Scene ist zu den interessantesten Gruppen des Dramas zu zählen. Wir übergehen die glücklich gesteigerten Effecte und die ebenfalls fein durchdachte Zusammenstellung der Hauptfiguren in dem Finale und erwähnen aus dem zweiten Theile vorzugsweise der kräftigen Chöre, welche mit vieler Liebe von dem Componisten geschrieben zu sein scheinen. Deutsche, Römer, Bardon, Jungfrauen präsentiren sich in diesen Massen reichhaltig und charakteristisch. Der eine Chor zeugt in seiner melodischen Erfindung und Ausführung von einem glücklichern Wurf als der andere; überall aber ist das Streben ersichtlich, durch scharfe Ausprägung der Melodie und Einfachheit der Harmonie die Massen abzugrenzen und durch sie die Action zu beleben. Ebenso begegnen wir im Einzelnen, namentlich in Bezug auf die Zusammenstellung der dramatischen Gruppen trefflichen Zügen. Der Componist hat es verstanden, dem Ganzen eine so wirksame tragische Spitze zu geben, dass wir eine nähere gründliche Bekanntschaft mit diesem Drama zu machen mit Recht wünschen dürfen. Darnach würde sich auch wohl Manches, was unserm Auge weniger zusagte, für das Ohr günstiger herausstellen, zumal die kurze Frist, welche uns der Componist zur Durchsicht seiner Arbeit gestattet hat, nur eine oberflächliche Beurtheilung möglich machte. Es soll daher auch das, was hier gesagt worden, dem Componisten vorzugsweise zur Ermuthigung dienen, wacker auf seinem Wege vorwärts zu gehen; wir haben ihm einige Worte der Anerkennung aussprechen wollen, die sein reges und künstlerisches Schaffen in vollem Maasse verdient. Möge es ihm vergönnt sein, dem Werke bald eine öffentliche Aufführung und demnächst eine Verbreitung in weitere Kreise zu verschaffen. *Otto Lange.*

Berlin.

Musikalische Revue.

Die Italienische Oper gab am 22ten Cenerentola von Rossini. Es war zu erwarten, dass die Oper mit entschiedenem Beifall aufgenommen werden würde. Denn die Rollenbesetzung fügt sich aufs Günstigste dem gegenwärtigen Zustande des Repertoirs. Die Hauptrolle macht an Sgra. Gariboldi eben jene Ansprüche, welche diese ausgezeichnete Coloratursängerin zu befriedigen durchaus im Stande ist. Wir möchten fast sagen: vor aller Coloratur kommt es zu gar keiner Stimme und da diese der wesentlichste Mangel der Künstlerin ist, hat sie in der genannten Oper ein sehr gutes leichtes Spiel. Mit einem Worte, ihre Leistung befriedigte vollkommen, und die Auszeichnung des Hervorrufs krönte dieselbe. Ueber den Prinzen von Salerno, Sgr. Labocetta ist nichts zu sagen. Dieser Künstler ist so durch und durch Musik, in seinem ganzen Wesen, in seiner Technik und Auffassung, dass er seine Zuhörer stets zu einem förmlichen Enthusiasmus fortreisst. Sein Kammerdiener Sgn. Mazzoletti macht sichtliche Fortschritte, was die Reinheit und Sicherheit der Intonation anlangt. Das Material seiner Stimme fügt sich leicht den Anforderungen und wenn er als Acteur auch noch etwas schwerfällig erscheint, so trauen wir ihm doch die Fähigkeit zu, auch in dieser Beziehung vorzuschreiten. Der Buffo Catalano ist uns noch von früher bekannt. Er könnte sich etwas mässigen, sonst befriedigte er sowohl wie seine beiden Töchter. *d. R.*

Feuilleton.

Schreiben von G. W. Fink in Leipzig an J. P. Schmidt in Berlin.

Verehrter Herr und Freund!

Ihr werthes Schreiben vom 26. Mai hat mich auf zwiefache Weise ernst gefasst. Ihre Klage über den allgemeinen Egoismus der Zeit ist freilich nicht grundlos. Niemand hat mehr Gelegenheit, mit dieser Krankheit Bekanntschaft zu machen, als ein Redacteur. Halten wir uns fein zusammen und lassen wir gewähren, wo nichts zu ändern steht. Die Welt wird anders, besser selten. Die Einzelnen gewinnen und erstärken sich durch Trübsal. Diese mögen unsere Welt sein, mit und in welcher wir empfinden; für die übrigen wollen wir handeln, wo es möglich ist, damit wir den erstern immer theurer werden.

Den ehrenden Antrag, dereinst Ihren Nekrolog zu schreiben, nehme ich an, wenn es das Geschick erlaubt, wenn ich nicht eher heim gehe.*) Wer weiss, wie es kommt. Der Wald wird lichter. Mög' ich mir Ihre und aller Guten Theilnahme erhalten und erstärken, dass sie noch auf meinem Hügel eine Blume guter Erinnerung pflanzen können.

Ich wünsche Ihnen und den Ihrigen, die Sie von mir freundlichst grüssen wollen, Glück und Gesundheit und heiter langes Leben. In des Höchsten Hand befehl' ich meinen Lauf ohne Sorg' und Kümmerniss: ich weiss wohl, was er thut. Erhalten Sie mir Ihr Wohlwollen, grüssen Sie Alle, die meiner freundlich gedenken und seien Sie gewiss, dass mein Streben nach allem Guten und meine unwandelbare Anhänglichkeit an alle Wohlgesinnte nur mit meinem Leben erlischt.

Ihr ergebener G. W. Fink

Leipzig, den 3. Juni 1832.

Zwei Sängerinnen.

Die Jahreszeiten erzählen folgende Anecdote von der Sängerin Gabrielli. Die Kaiserin Katharina empfing sie sehr gnädig, als sie einst nach Petersburg kam. „Was sollen wir für Dich thun, schönes Kind, die Du express von Neapel hierher kommst, um uns Vergnügen zu bereiten, was verlangst Du, wenn ich Dich für ein Jahr engagire?“ „Ew. Majestät sind allzugnädig!“ entgegnete die Sängerin. „Ich werde diesen Winter für Pelzwerk bedeutende Summen auszugeben haben, und da ich nur eine arme Künstlerin bin, so glaube ich nicht Ew. Majestät unbillig zu erscheinen, wenn ich 20,000 Rubel verlange.“ Bei diesem, für damalige Zeiten unerhörtem Verlangen, mit ungeheurer Kaltblütigkeit und Gleichgültigkeit ausgesprochen, flog über die Stirn der Kaiserin eine leichte Wolke, ein verächtlicher Zug zuckte um ihre Lippen und ihr Auge sprühte, allein all' dieses war Sache eines Augenblicks. „Ich war“, erzählte die Gabrielli später, „ob der Wirkung meiner Worte nicht wenig erschreckt und bedauerte sie innig, allein um nichts in der Welt hätte ich in Gegenwart des Hofstaates dieselben widerrufen.“ „Zwanzigtausend Rubel!“ wiederholte die Kaiserin gedehnt; „beharrst Du bei Deinem Verlangen? Für diese Summe kann ich zwei Feldmarschalls haben.“ „Wenn das der Fall ist,“ entgegnete die Sängerin mit unerschütterlicher Kaltblütigkeit, „engagiren Ihro Majestät vielleicht zwei Feldmarschalls, welche singen können.“ Ich weiss nicht, erzählte die Gabrielli später, welcher böse Dämon meine Zunge beherrschte; als die Worte heraus waren, sah ich schon im Geiste die Eremitage und Sibiren, allein das Glück war mit der kühnen Sängerin.

*) Der theure Freund entschlief bereits im August 1846. J. P. S.

„Du bist kühn, mein Kind," begann die Kaiserin von Neuem, „allein da Du selbst Dich so hoch abgeschätzt hast, so will ich nichts abdingen, und Du sollst auch mir so viel werth sein, wie zwei Feldmarschalls."

Eine ähnliche Antwort gab einst die berühmte Schröder-Devrient dem Königl. Sächsischen Minister Müller, als er die Bemerkung machte: „Madame, Sie haben ja jährlich 6000 Thaler, so viel wie ich als Minister, und sind nur eine Sängerin." „Das ist wahr," entgegnete sie, „allein es sind bald zwanzig andere Gelehrte aufgefunden, die als Minister dasselbe leisten würden, was Sie leisten; wenn Sie aber nur fünf deutsche Sängerinnen zusammen suchen sollten, die das leisten, was ich leisten kann, werden Sie lange zu suchen haben.

Theatermaschinerie.

Im Circus bei den Kunstreitern reitet in neuerer Zeit auch immer ein ganz kleiner Junge oder ein ganz kleines Mädchen mit, sie sind so klein, dass sie eigentlich kaum laufen können, aber wie gesagt — sie reiten. „Jedes Publikum ist gut," hat einst die unsterbliche Malibran gesagt, also ist auch das Publikum bei den Kunstreitern gut, und es kauft draussen im Büffet für die kleine Reiterei Zuckerdüten oder Apfelsinen, je nachdem die Jahreszeit es bietet, und feuert sie dem hübschen Jungen oder Mädchen massenweise hinunter in den Circus. Diese kleinen Liebesgaben werden den Kindern hinterm Vorhang gründlich wieder abgenommen, weil das süsse Zeug ihnen schädlich sein würde, sie wandern wieder ins Büffet, werden wieder verkauft, den Kindern wieder zugeworfen und erfüllen so ihre sättigende Bestimmung, d. h.: sie helfen den Hafer für die Pferde verdienen. Das ist ganz gut und spasshaft, aber wir haben vor wenig Tagen im grossen Hoftheater einer Residenz etwas erlebt, was diesem Manoeuvre so ähnlich sieht wie der Schimmel einem Rappen. Und das ist nicht ganz gut. Wir sassen in einer Loge, während auf der Bühne eine grosse erwachsene Künstlerin sang, sehr herzergreifend; ihre grosse erwachsene Schwester sass gleichfalls in dieser Loge und warf der Sängerin nach dem zweiten Akte Kränze zu — auch sehr herzergreifend! Geschwisterliebe ist etwas gar Schönes, aber sie sollte nicht bis zur kranzwerfenden Bewunderung ausarten. — Blumenkränze sind etwas gar Prächtiges, aber man muss sie einmal werfen und nicht wieder, sonst gleichen sie den Zuckerdüten der Reiterjungen. Wenn eine Sängerin es gestattet, dass die Schwester ihr Kränze wirft, so ist das zwar stark, wenn sie aber gar zugiebt, dass diese Schwester sich die geworfenen Kränze des zweiten Aktes von der Bühne wieder holt, um sie nach dem vierten abermals zu verwenden, dann übertrifft sie an Kunstreiterschaft weit das kleine dem Pferde angebundene Mädchen, dem erst am nächsten Abend dieselben Apfelsinen wieder zugeworfen werden. *(Signale.)*

Nachrichten.

Berlin. Ein neuer Cyclus der Symphonie-Soireen wird auch in diesem Jahre wieder beginnen und zwar wiederum im Saal der Singacademie, da der Saal des Schauspielhauses einer bedeutenden Restaurirung bedarf. Diese bei uns durch die ausserordentliche Vollendung der Ausführung unter Tauberts Leitung berühmt gewordenen Concerte, üben die ungeschwächte Anziehungskraft auf unser Publikum aus, und bilden einen Glanzpunkt der Kunstleistungen unserer Residenz.

— Se. Maj. der König haben dem jungen Violoncellisten Bernhard Hildebrand (Enkel Bernhard Romberg's) für sein Solospiel in einer Privat-Soirée bei Se. Maj. eine goldene Uhr als Anerkennung zum Geschenk gemacht.

— Die Thé musicals von Gungl versammeln eine zahlreiche und elegante Gesellschaft in Sommer's Salon, wo neben den sonst gewöhnlichen Tanzmusiken auch oft eine Symphonie zur Aufführung kömmt. Der letzte Mittwoch brachte eine neue Symphonie von Richard Würst, welche der frühern in technischer Gewandheit gleichkömmt. Der erste Satz der Symphonie ist entschieden der beste, sowohl an Erfindung als interessant durchgeführter Arbeit, weniger das Adagio, welches durch Kürzung bedeutend gewinnen würde; das Scherzo und Finale ist interessant und geschickt gemacht, die Ausführung war sehr gut; weiter ist des meisterhaften Vortrags der Ouvertüre zum „Thal von Andorra" rühmend zu erwähnen. Die Zuhörer erkannten dies durch den lebhaftesten Beifall auch vollständig an.

— Zunächst steht uns in der Oper „die Kirmes", eine seit 12 Jahren nicht gehörte einactige Operette von Taubert, ungefähr vor 17 Jahren componirt, bevor. In Vorbereitung sind: „Wilhelm von Oranien", „Zampa", „Krondiamanten", „Fidelio" und „Don Juan".

— Es ist Aussicht vorhanden, dass Frl. Fodor für die italienische Oper wieder engagirt werden wird.

— Am 20ten hatten wir das neue Singspiel „das Versprechen hinter dem Heerde," eine Novität, die sich trotz der vortrefflichen Besetzung nicht lange erhalten wird. Der Stoff ist zu schaal und erhielt nur durch die Schlussscene einiges Interesse. Hr. Gern, der in derselben als Sänger auftritt, belustigt durch seine gänzliche Stimmlosigkeit, während Frl. Marx und Hr. Pfister mit ausserordentlichem Geschick die Tyroler Alpenlieder singen, auch Hrn. Döring gebührt für seine treffliche Darstellung die vollste Anerkennung.

— Kapellmeister Dorn aus Köln wird in Nicolai's Stelle eintreten.

— Meyerbeer hat sich hier nur einen Tag aufgehalten, nachdem er auf seiner Rückreise von Gastein auch Wien mit einem Besuch beehrt. Der Grund seines dortigen Aufenthalts war, den Sänger Ander zu hören, der eine treffliche Stimme besitzt. „Der Prophet" wird nun jedenfalls im Frühjahr zur Aufführung gelangen. Meyerbeer ist nach Paris abgereist.

Breslau. Neben dem Gastspiel Tichatschek's ist Frl. Babnigg aus Hamburg in gleicher Eigenschaft hier eingetroffen. Spontini's Meisteroper „Cortez" wurde von Hrn. Tichatschek in der Hauptpartbie trefflich ausgeführt, ungeachtet der Sänger nicht gut disponirt war. Frl. Bunke war als Amazili anerkennenswerth, Hr. Rieger ein trefflicher Telasco, ebenso Hr. Pravit als Oberpriester. Dass unsere Chöre in solchem bedeutenden Werk zu wünschen übrig lassen, ist gerechtfertigt. Im „Freischütz" war neben Tichatschek (Max) Frl. Meyer eine ganz vorzügliche Agathe und bestätigte in dieser Parthie, was wir in unserm vorigen Bericht über die „Hugenotten" erwähnten.

Frankfurt a. M. Dem Kapellmeister des hiesigen Stadt-Theaters Hrn. Louis Schindelmeisser wurde dieser Tage von Sr. Hoh. dem Herzog zu Sachsen-Coburg-Gotha die dem Herzogl. Sachsen-Ernestinischen Hausorden affiliirte goldene Verdienst-Medaille verliehen und dieselbe nebst der Decoration und einem Exemplar der Ordensstatuten durch das Sächsische Staatsministerium zugesandt.

Bremen. Der beliebte Sänger Behr aus Leipzig ist jetzt hier engagirt und wird demnächst eintreffen; eine gute Acquisition für unsere Bühne. Als Plumkett in der „Martha" findet Hr. Behr kaum einen Rivalen, ferner sahen wir denselben in Leipzig

mit Auszeichnung als Alfonso („Lucrezia"), Jacqes Sincère („Thal von Andorra"), Garsias („Rolands Knappen"), Rokko, Leporello, Papageno etc.

Leipzig. Die hies. Singacademie wird binnen Kurzem R. Schumann's „Peri" zur Aufführung bringen.

— Kapellmeister Netzer geht als Kapellmeister nach Mainz.

— Bei Whistling ist ein Verzeichniss sämmtlicher in Druck erschienener Werke des eben so fruchtbaren als beliebten Componisten Charles Voss nach Reihenfolge der Opuszahlen, mit Angabe der Tonarten, Verleger in Deutschland, Preise und Bearbeitungen erschienen; demnach ist die Opuszahl bis auf 105 gestiegen. Den sehr zahlreichen Verehrern der Voss'schen Compositionen wird dies eine willkommene Gabe sein.

Dresden. „Gibby der Dudelsackpfeifer" von Clapisson ist hier mit gar keinem Erfolg zur Aufführung gekommen und wird wahrscheinlich mit diesem ersten Debut verschwinden. Einzelne interessante Nummern vermögen die Oper nicht zu halten. Die Oper war sehr gut einstudirt. Hr. Weixelsdorfer gab sich die grösste Mühe, ebenso Frl. Schwarzbach.

— Frl. Michalesi sang neulich die Elvira im „Don Juan". Die Künstlerin ist jetzt hier engagirt.

— Von Richard Wagner befindet sich eine Broschüre unter der Presse: „die Kunst und die Revolution".

Stuttgart. Unser Theater wurde am 4. September, dem Geburtstage der Königin, mit „Martha" eröffnet.

— Fr. Schreiber-Kirchberger, welche sich der allgemeinsten Gunst erfreut, ist hier engagirt.

Mainz. Seit längerer Zeit besteht zwar der Verein für Kirchenmusik unter Direction des städtischen Musikdirectors Werner in unserer Stadt und haben wir schon sehr gute Aufführungen erlebt, indessen ist er jetzt zum ersten Mal mit einem grössern Werk aufgetreten und zwar mit den „Siebenschläfern", Oratorium von Löwe. Die Aufführung war vortrefflich, das Musikcorps des österreichischen Infanterie-Regiments Erzherzog Rainer hatte den instrumentalen Theil übernommen. Die Eröffnung unsers Theaters steht noch in ferner Aussicht.

Pesth, den 1. September. Der gestrige Theaterabend ging glänzender zu Ende als man vermuthete. Ein elegantes und gewähltes Publikum füllte alle Räume des National-Theaters, das den Feldzeugmeister Baron Haynau, als er Schlag 7 Uhr in seiner Loge erschien, jubelnd begrüsste. Alles stand auf und entblösste das Haupt, Damen schwenkten Tücher, Herren ihre Hüte. Nun ging der Vorhang auf. Das Theaterpersonal sang vor dem Bilde seiner Majestät die Volkshymne, deren neuer Text von Schröer unter das Publikum vertheilt wurde. Letzteres erhob sich abermals und stimmte jubelnd in das: „Gott erhalte" ein. Zum Schluss wurde Haynau's lithographirtes Portrait enthüllt und von zwei Genien mit Lorbeer bekränzt. Die Beleuchtung der Donaustädte unterblieb auf ausdrückliches Verlangen des Generals en Chef, der sichtlich gerührt war. Heute ist eine neue festliche Vorstellung im National-Theater. Man giebt die Oper „Nabucodonosor". Während der gestrigen Vorstellung wurden zwei Gedichte an Haynau ausgegeben.

Paris. Gueymard versuchte sich am Freitag in der Rolle des Eleazar in der Jüdin, leider fiel dieser sehr unglücklich aus, denn es fehlt dem Künstler zu dieser Rolle noch alle Befähigung; weder Spiel noch Ausbildung im Gesang berechtigen zu dieser schwierigen Parthie, welche einen eben so guten Schauspieler als Sänger verlangt.

— Prudent ist von seinem Ausfluge hierher zurückgekehrt, und hat neue Compositionen mitgebracht. Wir haben die Hoffnung, ihn diesen Winter hier öffentlich zu hören. Auch de Beriot ist hier eingetroffen.

— Die sterblichen Ueberreste Habeneck's, welche vorläufig auf den Friedhof Montmartre beigesetzt wurden, werden nach dem Kirchhof Père Lachaise übersiedelt werden. Die Wittwe des berühmten Meisters hat eine Grabstätte angekauft in der Nähe der Gräber Cherubini's und Maria Milanollo's, der Lieblings-Schülerin des Gründers der Concert-Gesellschaft des Conservatoir.

Lyon. Das Thal von Andorra wird binnen kurzem hier in Scene gehen.

Marseille. Die Wiedereröffnung unseres Theaters ist weiter hinaus geschoben durch die hier sehr bösartig auftretende Cholera.

Brüssel. Die durch ihre Schönheit und angenehme Stimme bekannte Nichte der Mad. Viardot Garcia, Frl. Antonie de Mendi, hat sich mit dem ausgezeichneten Violonisten u. Professor am hiesigen Conservatoir Léonhard verheirathet.

London. Der „Musical World" veröffentlicht einen genauen Etat der Einnahmen und Ausgaben der italienischen Oper Covent-Garden während der beiden letzten Saisons. Die Ausgaben beliefen sich im Jahre 1848 auf 78,765 Liv. Sterling, 1849 auf 54,862 Liv. Sterling, das Deficit für die erstgenannte Saison 34,756 Liv. Sterl. für die zweite auf 25,455, im Ganzen 60,211 Liv. Sterl. (oder 421,477 Preuss. Rthlr.)

— Der Bischof von Norvich ist im 70. Jahre im Schloss zu Braham in Schottland gestorben, ein enthusiastischer Verehrer der Künste und Jenny Lind' war er es, der für die Aufstellung einer Bildsäule der Künstlerin einen besondern Raum in seinem erzbischöflichen Palais hatte eingerichtet.

Birmingham. Unser grosses Musikfest hat begonnen und bringt wie alljährlich Monstre-Programme. Die Gräfin Rossi wirkt in diesem Concert mit.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

A. Pianofortemusik.

Beethoven, L. v., Lieder von F. Liszt übertragen. — *Dorus, L. & H. Herz, Variations et Polacca sur un thème allemand p. Pfte. et Flûte. 5e Duettino facile. — Goria, A., Capriccio de Concert sur le Trio fav. de l'Opéra: Jerusalem. Op. 40. — Gung'l, Josef, Träume auf dem Ocean. Walzer f. d. Pfte. zu 4 u. 2 Händen. Op. 80. — Halévy, F., Das Thal von Andorra, Potpourri. — *Heller, S, la Marguerite du Val d'Andorre, Caprice brillant. Op. 66. — Jugendfreund, musikalischer, Eine Auswahl der beliebtesten Tonstücke in leichter Spielart zur Erheiterung der Jugend eingerichtet f. d. Pfte. zu 4 Händ. Cah. 2. — *Kalkbrenner, F, Dernières Pensées musicales. 3 Lieder ou Romances sans paroles. Op. 189. — Lecarpentier, A., les jeunes filles de la Vallée, 6 petits Valses sur des Chansonettes de diverses Auteurs. Op. 131. — Lentner, A., Soldaten-Abschied, Marsch. Op. 11. — Lumbye, H. C., Arabella-Walzer f. d. Pfte. zu 4 u. 2 Händen. No. 55. — Mendelssohn-Bartholdy, F., 6 Kinderstücke f. d. Pfte. zu 4 Händen einger.

Op. 72. — Meyerbeer, G., Potp. No. 1 sur des motifs favoris de l'Opéra: le Prophète p. H. Cramer. — Mozart, W. A., Sonates, No. 1-3. Nouv. Edition. — *Musard, Jerusalem, 2 Quadrilles p. le Pfte. à 4 mains. No. 1. 2. — Pettoletti, P., Fantaisie sur la dernière pensée de Weber p. Guitarre et Pfte. Op. 28. — Ravina, H., Rondo-Polka. Op. 20. — Rosellen, H., Fantaisie brill. sur l'Opéra: le Caïd d'A. Thomas. Op. 113. — *Derselbe*, Fant. brill. sur le Prophète de G. Meyerbeer. Op. 114. — Servais, F., Andante cantabile et Rondo à la Mazurka sur un air de Balfe p. le Velle. avec Pfte. Op. 7. — *Solms-Sonnenwalde, Graf, Defilirmarsch. — Thalberg, S. & de Bériot, gr. Duo concertant p. Pfte. et Violon sur des motifs de Semiramide de G. Rossini arrangée. Op. 54. — Voss, C., Wladyslawa, Mazourka-Caprice. Op. 65. No. 3. — *Wolff, E., le Prophète de G. Meyerbeer, Duo brillant à 4 mains p. le Pfte. Op. 158.

B. Gesangmusik.

Benedict, J., Duett aus der Oper: die Kreuzfahrer od. der Alte vom Berge. — *Concone, J., Introduction à l'art de bien chanter ou Méthode élementaire de chant. — *Derselbe*, les Harmoniennes, Collection de Morceaux de Chant a 3 Voix de femmes. No. 4-6. — Fischer, C. L., Frühlings-Toaste, Lied. Op. 6. No. 1. — *Derselbe*, die versunkene Krone f. Bass od. Alt. Op. 7. No. 2. — *Fuchs, A., 3 Lieder. Op. 2. — Henrion, P., Une dernière conquête, Souvenirs. — *Derselbe*, la Voix de la fleur, Chansonnette. — *Derselbe*, la fête du pays, Chansonnette. — *Derselbe*, la Pandéro, Chansonnette. — *Koch, C., 2 Lieder. Op. 3. — **Derselbe*, Erwartung. Op. 6. — Lachner, F., 3 Gedichte f. 4 Männerstimmen. Op. 94. — *Liederlenz, No. 4. 5. — *Liszt, F., Fest-Album zu Goethe's 100jährigem Geburtstage. Vollst. Klav.-Auszug. — *Methfessel, E., 6 Lieder. Op. 10. — *Mewes, W., Jugendlieder, Samml. I. II. — *Naumann, E., 8 Lieder. Op. 4. — *Pachaly, T. J., Cantate zur Reformations-Feier so wie zum Gebrauch an Sonn- u. Festtagen f. Sopran, Alt, Tenor, Bass mit Orchester und Orgel. Op. 13. — *Schlooz, A., Brummerlied f. 4 Männerstimmen. — *Thomas, A., Der Kadi, kom. Oper in 2 Akten. Vollst. Klavier-Auszug. — *Vogl, Dr. J. N., Balladen- u. Bergmanns-Lieder. — *Derselbe*, Soldatenlieder. — Voss, C., O wüsstest Du, wie ich dich liebe, Romanze f. Tenor od. Sopran. Op. 48c.

C. Instrumentalmusik.

Gung'l, J., Träume auf dem Ocean, Walzer f. d. Orchester. Op. 80. — Küffner, J., Amusement du Guitariste. No. 17. 6 Airs favoris de l'Opéra: Haydée ou le Secret. — Moralt, W., Neueste gründliche u. leichtfassliche theoretisch-praktische Zither-Schule als Leitfaden zum Selbst-Unterrichte auf der 20- bis 30-saitigen Zither. — Pettoletti, P., Fantaisie sur l'hymne national russe p. le Guitarre. Op. 15. — *Derselbe*, Op. 28. s. Pfte.-Mus. — Rossini, G., Ouverture de l'Opéra: Semiramide à gr. Orchestre. — Servais, F., Op. 7. s. Pfte.-Musik.

Anhang.

Lortzing, A., Rolands Knappen oder das ersehnte Glück. Komisch-romantische Zauberoper in 3 Akten. Textbuch.

4te Nova-Sendung

von

Ed. Bote & G. Bock

(Gustav Bock)

Königl. Hof-Musikhändler

BERLIN, Jägerstrasse 42. BRESLAU, Schweidnitzerstrasse 8. STETTIN, Schulzenstrasse 340.

TANZ-ALBUM 1850

für Pianoforte.

NEUNTER JAHRGANG.

Subscriptions-Pr. 15 Sgr. Ladenpreis 1 Thlr.

Enthaltend: **Leutner**, Marion-Polonaise über ein Lied von Kücken: „Nun holt mir eine Kanne Wein". — **Jos. Gung'l**, Wanderlieder, Walzer. Op. 81. — **Wendel**, Odeums-Lust, Galopp. — **Musard**, Andorra-Quadrille, nach Motiven der Oper: „das Thal von Andorra". — **Löhreke**, Stettiner-Polka. — **Leczenski**, Mazurek.

Durch die sorgfältige Auswahl der neusten und besten Tanz-Compositionen hoffen wir dem musikliebenden Publikum mit diesem neuen Jahrgange ein eben so angenehmes Werk zur Unterhaltung in heiteren Familienkreisen übergeben zu können, als uns dies die grosse Theilnahme bei den früheren Jahrgängen bewiesen.

	Thlr.	Sgr.
Bilse, B., Cäcilienmarsch f. Pfte.	—	5
Czerny, C., 8 Morceaux de Salon de differentes caractères p. Piano. Oe. 795.		
No. 1. Chanson sans paroles	—	10
„ 2. Galop brillant	—	10
Flügel, G., 2 leichte Pianofortestücke. 22s Werk.		
No. 1. Kinderstück zu 3 Händen	—	15
„ 2. Caprice zu 2 Händen	—	15
Gung'l, Josef, Träume auf dem Ocean, Walzer. Op 80. f. Pfte. u. Vln	—	20
Halévy, F., Das Thal von Andorra, romantisch-komische Oper. Klav.-Auszug f. Pfte. à 2 mains	—	—
— —, Ouverture zu: „Das Thal von Andorra" f. Pfte. à 4 mains	—	25
Hanslick, Ed., 3 Lieder f. 1 Singstimme m. Pfte. Begl. Op. 9	—	15
Heller, St., „Horch' die Lerch' im Aetherblau", Ständchen v. F. Schubert f. Pfte. Op. 68	—	25
Jugendfreund (Ami de la Jeunesse) f. Pfte. à 4 mains. Heft 10. 11. 12. à 10 Sgr.	1	—
Kunze, Wenn sich 2 Herzen scheiden f. 1 Singstimme m. Pfte.	—	7½
Löhreke, Sirenenpolka f. Pfte.	—	7½
Östen, Th., 3 Morceaux melodieux pour le Piano. Op. 48. No. 1. Le Postillon d'amour	—	15
Peters, P. A., 6 Gedichte f. 1 Singst. m. Pfte.-B.	—	25
Pitschner, Zephyrwalzer f. Pfte.	—	10
Räusche, Gedenke mein, Melodie f. Pfte.	—	7½
Reinthaler, Gedichte f. 1 Sopranstimme m. Begl. d. Pfte. Op. 2. H. 1. 2. à 15 Sgr.	1	—
Voss, Ch., Siehst du dort die Wolken eilen, Lied v. Kressner. Paraphrase f. Piano. Op. 91	—	15
Weiss, Gottf., 3 Preussenlieder f. 4 Männerstimm, Part. u. Stimmen. No. 1. 2.	—	7½
Wollenhaupt, H. A., Impromptu p. Pfte. Op 2.	—	10

Sämmtlich zu beziehen durch **Bote & Bock** in Berlin, Breslau u. Stettin. — Die mit * bezeichneten Werke werden besprochen.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock** (**G. Bock**, Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8. Stettin, Schulzenstr. No. 340.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 40. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 3. October 1849.

Zu beziehen durch:
WIEN. Pietro Mechetti qm Carlo.
PARIS. Brandus et Comp., 87. Rue Richelieu.
LONDON. Cramer, Beale et Comp., 201. Regent Street.
St. PETERSBURG. A. Büttner.
STOCKHOLM. Hirsch.

NEW-YORK. Scharfenberg et Louis.
MADRID. Union artistico-musicae.
ROM. Merle.
AMSTERDAM. Theune et Comp.
MAYLAND. J. Ricordi.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerst. 8, Stettin, Schulzenst. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Recensionen (Compositionen f. Pfte.; Liedarschau). — Berlin (Musikalische Revue). — Feuilleton (Der Verein zur Beförderung ächter Kirchenmusik; Offenes Schreiben an die löbl. Redaction etc.; Theresa Milanollo). — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Recensionen.

Compositionen für Pianoforte.

August Walter, Frühlingslied, Scherzo, Capriccio. Op. 5. Hamburg u. New-York, Schuberth & C.

Das „Frühlingslied“ empfiehlt sich durch eine ansprechende, in der That recht liederartig klingende Cantilene, ohne in der Erfindung eben Hervorragendes darzubieten. Wenigstens lässt es in dieser Beziehung — so nach der melodischen wie nach der harmonischen Seite — empfangene fremde Eindrücke noch zu stark vorklingen, um auf Eigenthümlichkeit Anspruch machen zu können. Das darauf folgende „Scherzo“ bewegt sich schon selbstständiger. In der hier versuchten thematischen Verarbeitung wie in der Ausbeutung des Motivs überhaupt — wodurch es sich ausserdem noch über das vorhergehende Tonstück erhebt — giebt sich Uebung und Gewandtheit kund, um derentwillen man die freilich auch mitunterlaufenden musikalischen Gemeinplätze und abgestandenen Redensarten gern hingehen lässt. Das sich anschliessende *Maggiore* bildet zu dem Scherzo einen — in seinem ersten Theil mehr als im zweiten glücklichen — Gegensatz, der durch eine mannigfaltige und gewählte Harmonisirung noch mehr hervorgehoben wird. Als eine rhythmische Wunderlichkeit und Curiosität stellt sich das „Capriccio“ dar, das zufolge dieser Eigenheit seinem Namen vollkommen entspricht. Schade, dass durch eine zu weit getriebene Consequenz, durch ein in Monotonie ausartendes Abhetzen des Grundgedankens die Spannung, die derselbe anfänglich erregt, bald geschwächt wird. Derselbe Uebelstand findet bei dem, auch in der Erfindung nicht bedeutenden „Trio“ statt, dessen Anschluss an den ersten Satz nicht innerlich bedingt, sondern nur äusserlich — und zwar ziemlich gewaltsam — hergestellt erscheint. Eine ähnliche Bewandniss hat es im Trio selbst zwischen Ober- und Unterstimme (Cantilene und Begleitung), insofern als auch zwischen diesen beiden die rechte Verbindung, die nur durch gegenseitige Uebereinstimmung erzielt wird, fehlt. Beide erscheinen — um eine eigenthümliche, aber hinlänglich verdeutlichende Bezeichnung zu gebrauchen — wie Mann und Frau, die in Scheidung leben und die beide nichts von einander wissen wollen; so schroff und fremd stehen sich beide Theile gegenüber, so scharf sondern sie sich von einander ab, dass man im ganzen Verlauf des Trio's das Gefühl des nicht zusammen Passenden nicht los wird.

Noch sei schliesslich der mitunter allzu dürftigen materiell-tonlichen Ausstattung gedacht, die mitunter gleichsam den unerquicklichen Eindruck eines recht verdünnten Klavier-Auszugs hervorbringt. Ohne irgend der Ueberladung das Wort reden zu wollen, ist man doch schon seit zu langer Zeit an eine reichlichere, vollere Behandlung und Verwendung des Klaviers gewöhnt, als dass die puritanische Einfachheit, die fast homöopatische Sparsamkeit, womit der Componist den Spieler — in der so eben angedeuteten Beziehung — mitunter auf halbe Kost zu setzen beliebt, nicht Anstoss erregen sollte. Von diesen Einzelnheiten abgesehen, bekunden die drei Stücke im Allgemeinen jedoch unbestritten ein höheres, künstlerisches Streben, das Anerkennung verdient.

W. Plachy, Nationales. 1) Oesterreichische Weisen; 2) Polnische Melodie; 3) Czechische Ballade für

das Pianoforte frei übertragen und variirt. 104s Werk. Wien, P. Mechetti.

Wer in harmlos vertrauender Naivetät, von dem vielversprechenden, pretensiosen Titel angelockt, diese Stücke zur Hand nimmt — was präsentirt sich ihm zunächst? Nichts mehr und nicht weniger als ein Steyrischer Jodler — à la Strauss appetitlich zugerichtet — der ihn *stante pede* in's Wiener Paradies: „zum Sperl“ oder „in den Prater“ versetzt und die Seele in holde Selbstvergessenheit und gefällige Träume von „Backhändeln“ und „hübschen Kellnerinnen“ etc. etc. einlullt. Hr. Plachy ist ein gar gefährlicher musikalischer Zauberer! — Doch was bringt uns die andere Seite? — Es ist das gemüthliche: „Gott erhalte Franz den Kaiser“, aber in eigenthümlicher Vermummung, nämlich zum Menuett, oder auch, wenn man lieber will, zum sinnigen Walzer umgemodelt und demzufolge in den Dreivierteltakt zusammengeschnürt — — der Zweck heiligt die Mittel! — Wer möchte einem biedern, loyalen Oesterreicher den Versuch verdenken, auch schon der lieben — und zumal der weiblichen Jugend (das Heft ist einem Fräulein Scheffel zugeeignet) eine ächte Kaiserlich-Königliche, d. i. schwarz-gelbe Gesinnung und dauerhaften patriotischen Enthusiasmus auf diese Weise gleichsam spielend und tanzend beizubringen? und wer möchte — ist ferner verweisend zu fragen — gleich über „Profanation“ schreien, wenn zu diesem löblichen Zwecke das österreichische Volkslied einer gelinden Modification oder vielmehr Adoption unterworfen wird, nachdem selbst schon das gar noch einer höhern Region angehörende: „Ein' feste Burg ist unser Gott“ sich zur Verarbeitung zu heitern Polka-Rhythmen hat hergeben müssen! — Hierauf kommt noch einmal der herausfordernde „Steyrische“ zum Vorschein, an den sich dann zu guter Letzt noch ein gemüthlicher österreichischer Ländler — je nach acht Takten sich 8va alto nach altem Brauch und Herkommen — wiederholend. Was der „Componist“ am Schluss noch von seiner eigenen Mache hinzubringt, ist lauter längst verbrauchtes musikalisches Phrasenwerk und nicht der Rede werth.

Die „polnische Melodie“ wird mit grosser Umständlichkeit und erklecklichem Pomp eingeleitet, so dass man mit einem: „Was ist der langen Rede kurzer Sinn“ dazwischen zu fahren sich unwillkührlich gedrungen fühlt und dem Verfasser zurufen möchte: „Kommt endlich zur Sache, werther Sir!“ — Endlich erfährt man, worauf er hinauswill, — auf das allbekannte: „Noch ist Polen nicht verloren!“ Auch hier ist die Melodie wieder auf das Procrustesbett gespannt, nur mit dem Unterschiede, dass, während das breitschultrige: „Gott erhalte Franz den Kaiser“ in den engen Dreivierteltakt eingezwängt wurde, das kurz angebundene, straffe polnische Lied zum langathmigen Viervierteltakt auseinander gereckt wird. Ob das darauf folgende *Allegretto* $\frac{3}{4}$ auch noch ächte Nationalmelodieen enthält, oder dem Ideenschachte des Hrn. Plachy entnommen ist, bleibe dahingestellt; werthvolles Gestein, von Gold noch gar nicht zu reden, ist es auf keinen Fall. Was die dazu gelieferte eigene Zuthat — sei's in der Erfindung oder nur in der geschickten Benutzung und Verarbeitung des Motivs — betrifft, so reducirte sich diese wieder auf Null.

Mit Ausschluss der Introduction und der nichtssagenden Coda (Seite 6, Zeile 5, Tact 3 u. s. w.) dürfte die „Czechische Ballade“ noch am Meisten gefallen. Möglich, dass man sich auch hier mit der Urmelodie wieder allerhand Verrenkungen erlaubt; doch scheint dies, nach dem Gange der Melodie zu schliessen, nicht gerade wahrscheinlich. Im Uebrigen wünschen wir uns Hrn. Plachy's entferntere Bekanntschaft.

Stephan Heller, „Auf Flügeln des Gesanges“ von Felix Mendelssohn-Bartholdy, Improvisation für Klavier. Berlin und Breslau, Ed. Bote & G. Bock.

Als der Fürstlich Hechingen'sche Hofrath und Klavierdoctor Franz Liszt mit seinen ersten sogenannten Transscriptionen hervortrat, als nach einander die bekannteren Fr. Schubert'schen Gesänge: „Erlkönig“, „Ständchen“, so wie die Beethoven'sche „Adelaide“ in der bekannten Weise überlisztet erschienen, schrie alle Welt zuerst: „Mirakel!“ ob der ungeheuren, der Klaviermusik unermessliche Bereicherungen und Erweiterungen verheissenden neuen Erfindung und gerieth in eine stille Verzückung, in einen gelinden Wahnsinn, der in der zeitweisen gänzlichen Vernachlässigung aller eigentlichen Klavier-Compositionen und der ausschliesslichen Begünstigung nur der Transscriptionen seinen Höhepunkt erreichte. In diesem Ueberschwenglichkeitstaumel ging man so weit, alles doch eigentlich immer zuerst den übertragenen Original-Compositionen selbst zukommende Verdienst dem Transscriptor beizulegen, so dass es nicht selten — namentlich bei den eigentlichen Transscriptions-Exaltados — gewissermaassen den Anschein gewann, als ob der Herr Hofrath Liszt den Beethoven und den Schubert erst erfunden hätte, oder doch, als ob die „Adelaide“, das „Ständchen“ u. s. w. erst durch die eigene klavierliche Zuthat und die manierliche Zurichtung des „illüstern“ Pianisten cour- und salonfähig gemacht worden wären.

Diese eigenthümliche Ansicht, welche die Reproduction über die Production, die Imitation auf Kosten der Invention erhebt, diese allerdings etwas excentrische Ansicht, die sich — beiläufig bemerkt — auch in anderer Kunstbeziehung, z. B. in dem Verhältniss zwischen dem (schaffenden) Componisten und dem (nur ausführenden) Sänger bis zum Uebermaass und bis zur schreienden Ungerechtigkeit geltend gemacht hat, — ist nach gerade denn doch einer gemässigtern und richtigern Auffassung gewichen und obwohl man von dergleichen Bearbeitungen und Uebertragungen in gewissen Kreisen auch jetzt noch immer zu viel Wesens macht, so ist man doch im Allgemeinen zu der Einsicht gelangt, dass selbst die gelungenste Leistung in diesem Fache ein höheres Verdienst als das eines erwünschten Nothbehelfs, eines bescheidenen Surrogats, zu dem man, in Ermangelung der Sache selbst, wohl seine Zuflucht nehmen mag, nicht beanspruchen können; und dass mithin die Prätension, als ob die Transscription — als solche — den ursprünglichen Werth der transscribirten Composition auch nur um ein Jota zu erhöhen vermöge — als eben so illusorisch wie lächerlich abzuweisen ist.

In der Praxis kommen abwechselnd zwei, durch die Behandlung verschiedene Arten von Uebertragungen vor, welche Verschiedenheit zunächst in der abweichenden Auffassung des Wesens und der Aufgabe der Transscriptionen bedingt erscheint. Demnach wird sich die Transscription entweder streng an den Urtext halten und einzig allein dessen treue Wiedergabe erstreben, in welchem Falle sie nur das bescheidene Verdienst gleichsam einer, das Original in einen engern Rahmen zusammendrängenden Copie — nicht aber als eine selbstständige künstlerische Production zu gelten — wird beanspruchen können. Oder sie beabsichtigt mehr eine freie Uebertragung des Tonstücks aus der Vocalität in die Instrumentalität vermittelst, den Bedingnissen dieser letztern möglichst entsprechender Adoption und Accommodation des, einem andern Organ zugänglich zu machenden musikalischen Stoffs, ohne sich dann, gerade immer strict an den Gang des Originals gebunden und nicht vielmehr zu gelegentlichen eigenen Zusätzen und jezuweiligen Abweichungen vom Text berechtigt zu erachten. Erscheint in letzterm Falle der Anspruch auf künstlerische Selbstständigkeit schon eher begründet, so wird doch auf der andern Seite eine solche freie Bearbeitung, auf welche mehr oder weniger das italienische: „*traduttore, traditore!*“ Anwendung finden dürfte, schwerlich noch das Verdienst der Zuverlässigkeit und Treue geltend machen können.

Dass die vorliegende Bearbeitung des Mendelssohn'schen Liedes überwiegend der letztern Kategorie angehört, geht schon aus der Benennung: „Improvisation“ hervor. Wiewohl die Grundzüge des Liedes darin durchgehends festgehalten sind und vermittelst der — in stetem Rapport mit der Melodie erhaltenden — fortwährenden, thematischen Anklänge überall mehr oder minder vollständig hervortreten, so hat doch der Verfasser nicht angestanden, im Uebrigen von dem Vorrecht der Improvisation in vollem Maasse Gebrauch zu machen. Wenn dies mit so viel Geschmack und mit so glücklichem Erfolge geschieht, wie bei der vorliegenden Bearbeitung, die nebenbei in der ganzen Art und Weise der Behandlung eine besondere Sorgfalt und Vorliebe nicht verkennen lässt, so kann man solcher Licenz nur volle Zustimmung schenken. Von den Wogen einer reichen und eleganten Figuration getragen, gleitet die dadurch ungemein gehobene, einfache Melodie sanft und träumerisch dahin. Im Verlauf der zweiten Strophe, wo zum Unterschied von der ersten die Sopranlage angewandt erscheint, weiss der Verfasser unmerklich eine Gelegenheit zu eigenen Ausflügen herbeizuführen, wobei manche feine, sinnige Züge zum Vorschein kommen und während er gleichzeitig mit vieler Gewandtheit der Grundmelodie möglichst Vortheile abzugewinnen und die in ihr noch verborgenen Anwendungen abzulauschen weiss. Somit stehen wir nicht an, die Heller'sche „Improvisate“ als ein eben so interessantes als brillantes Klavierstück zu bezeichnen, das in mehrfacher Hinsicht sich weit über die Duzend-Fabrikationen seiner Gattung erhebt. *C. Kossmaly.*

Liederschau.

Meine heutige „Liederschau“ eröffne mit der Vorbemerkung, dass, da ich unter dieser Rubrik von jetzt ab alle mir zugehenden Liederwerke zu besprechen, der besseren Uebersicht wegen, für zweckmässiger erachte, die Rubrik: „Kritischer Lieder-Anzeiger“ nunmehr gänzlich fortfallen wird.

Otto Tiehsen, 6 Gedichte, für eine Sopranstimme mit Begl. des Pfte. componirt. Op. 28. Berlin, Breslau und Stettin, bei Ed. Bote & G. Bock.

Was Tiehsen's Lied-Compositionen im Allgemeinen charakterisirt, eine gewisse Eleganz der Schreibweise, bei keineswegs oberflächlicher, sondern meist verständiger Text-Auffassung und glücklicher Stimmbehandlung, das bezeichnet auch den Inhalt dieser neuesten und letzten Liedergabe des jüngst verstorbenen Componisten. Das Heft wird daher um so leichter Verbreitung finden, als es (mit wenigen Ausnahmen) weder in gesanglicher Beziehung, noch in dem begleitenden Theile, der Ausführung besondere Schwierigkeiten bietet. Nur No. 6: „Ständchen“ (von Reinick) beansprucht schon eine ziemlich gewandte Kehle, soll anders das luftige melismatische Figurenwerk der Singstimme mit charakteristischer Leichtigkeit wiedergegeben werden und das Ganze eine den Intentionen des Componisten entsprechende Wirkung hervorrufen. Von den übrigen Nummern, die sich sämmtlich durch textgemäss-einfache melodische Haltung auszeichnen, scheinen mir No. 3 und 5, zwei Strophenlieder, vorzugsweise gelungen.

J. Offenbach, Bleib' bei mir! Lied mit Begleit. des Pfte. Cöln, bei Schloss.

Ein in der Erfindung sehr anspruchsloses, doch sangbares Strophenliedchen.

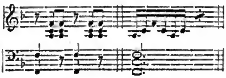
Dr. W. Hirsch, 2 Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Thorn, bei Lambeck.

Zwei Strophenlieder, von denen das erste, als Volkslied, in Melodie, Modulation und Harmonie nicht durchweg natürlich genug auftritt, während das zweite zwar wirksam für die Stimme gesetzt ist, sich aber übrigens in keiner Weise über das Alltägliche erhebt.

Aug. Kiel, 4 Gedichte, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Op. 24. Detmold, bei Meyer.

Gleich einem andern erst kürzlich in diesen Blättern von mir angezeigten Opus des Verfassers, nimmt auch das vorliegende Heft durch Erfindung und Auffassung eine zu tiefe Kunststufe ein, als dass es ein näheres Eingehen auf seinen Inhalt beanspruchen könnnte. Den künstlerischen (oder vielmehr unkünstlerischen) Standpunkt des Werkes dem Leser vor Augen zu führen, reichen Begleitungsformeln, wie diese:

a. b.



mit denen der Componist ganze Lieder auszustatten sich nicht scheute, vollkommen hin.

Gustav Hölzel, Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Op. 29, 36, 37, 38. Wien, bei Haslinger.

Der Inhalt der vorliegenden Werke erschliesst meist hübsche, ansprechende Melodik, auch mitunter eine anziehende Harmonisirung, ohne im Uebrigen und besonders nach der erfindenden und charakteristischen Seite hin Hervorragendes zu bieten. Doch tritt jenes harmlose, gemüthliche Wesen, welches den psychologischen Grundzug im Charakter, wie in der Tonsprache des Oesterreichers bildet, auch aus den Liedern Hölzel's in höchst wohlthuender Weise entgegen, so dass man ihnen den Mangel an musikalischem Gehalt und einer tieferen Durchdringung des Textes nicht ungern nachsieht. So entfaltet z. B. in Op. 29 namentlich No. 2: „Liebesfrage“ (Gedicht von ?) eine fast an Naivetät gränzende Gemüthlichkeit, die dafür empfängliche Charaktere um so mehr fesseln wird, als sie sich ohne irgend eine elegische Beimischung darstellt. Auch No. 1: „Das Lied von der Lanze“ spricht durch ein natürliches, ungeschminktes, dennoch warmes Colorit, das Gemüth nur wohlthuend an. Op. 36, das ein „Deutsches Matrosenlied“ (von Oskar Falke) in rhythmisch kräftiger und lebendiger Auffassung bringt, würde sogar als eine sehr charaktervolle und durchaus gelungene Composition gelten können, wenn nicht darin der matte Passus in der Mitte vorkämo und, in ihm die Begleitung ohne allen Grund die melodische Führung übernähme, während sich die Singstimme acht Takte lang nur rhythmisch auf einem Tone bewegt, somit den Total-Eindruck abschwächte. Von den anderen beiden oben angezeigten Werken erscheint Op. 37: „die Thräne“ (von Herlossohn) insofern am unbedeutendsten, als es in Rhythmus, wie Melodie, fast gänzlich dem allbekannten Volksliede: „Bertram's Abschied“ nachgebildet ist. Besseres bringt Op. 38: „der Lauf der Welt“ (von Uhland), eine Composition von frischer, natürlicher Haltung, in welcher der Componist jedoch in der bis zum dreigestrichenen *c* aufsteigenden Schlusscadenz der Sängerin, der das Werk gewidmet ist (Frl. Anna Zerr), eine Concession machte, die ich im Interesse des Liedes selbst und aller nicht mit so umfangreicher Stimme begabten Sängerinnen lieber vermieden gewünscht hätte.

Franz von Suppé, 5 Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Op. 40. Wien, bei Haslinger.

Ebenfalls von einem Oesterreicher herrührend — der Verfasser ist Kapellmeister am K. K. National-Theater an der Wien — tragen diese Gesänge indess das vorgehends bezeichnete nationale Gepräge nicht. Sie gehören im Gegentheil zur Kategorie jener Tages-Erzeugnisse im Liederfache, die mehr auf Stimmwirkung, als auf Innerlichkeit des Ausdrucks basiren, bieten aber in diesem Sinne den Sängern lohnende Aufgaben. No. 2: „Gedenke mein" (von Elmar), ein zart gehaltenes Liebeslied, gestaltet sich durch breite melodische Auffassung von besonders schöner Sangbarkeit.

Hugo Stähle, 6 Lieder für Bariton od. Bass mit Begl. des Pfte. Op. 5. Cassel, bei Luckhardt.

Lieder, die ein gutes Streben verrathen, insofern die Absicht des Componisten, die gewählten Wortdichtungen mit Verständniss aufzufassen und charaktervoll in Tönen wiederzugeben, überall durchleuchtet; ein Lob, das man in einer Zeit, in welcher die musikalische Literatur des Flachen und Farblosen (namentlich auf dem Gebiete der Lied-Composition) so vieles aufzuweisen hat, einem aufstrebenden Componisten gegenüber, um so lieber ausspricht.

Ferd. Hiller, 3 Gesänge für eine Bass- oder Bariton-Stimme mit Begl. des Pfte. Op. 42. Cöln, bei Schloss.

Eine Liedergabe des geschätzten Componisten, die in der ihm eigenen, mehr harmonisch als melodisch interessanten Schreibweise 3 Gesänge von ebenso charakteristischer, als eigenthümlicher Behandlung bringt. No. 1: „die drei Zigeuner" (von Lenau) ist ebenso keck in der Zeichnung, als originell in der Wirkung, No. 2: „das Wirthshaus am Rhein" ganz so lebendig und leicht gehalten, wie es der Text bedingt, No. 3: „der Doctor von Bornkastel" (von Braunfels) nicht minder anziehend und von glücklicher humoristischer Färbung.

Fr. Kücken, 2 Marienlieder für eine Alt- oder Bass-Stimme und weiblichen Chor mit Begl. von Pfte. oder Orgel. Op. 50. Leipzig, bei Kistner.

Kücken liefert hier in seiner bekannten Manier zwei Marienlieder (mit weiblicher Chor- und Pianoforte- oder Orgel-Begleitung), denen gefällige Form und Sangbarkeit nicht abgesprochen werden kann. Charakteristischer Seits bieten sie aber noch weniger, als die früheren Kückenschen Compositionen, und jedenfalls erheben sie sich im Ausdruck nicht zu der Feier und Frömmigkeit, welche der zu Grunde liegende religiöse Text erfordert.

C. F. W. Müller, 3 Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begl. des Pfte. Op. 6. Braunschweig, bei Meyer.

— —, 2 Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme mit Begl. des Pfte. Op. 7. Ebend.

Recht ansprechende Lieder, meist in Polonaisen-Form, die in gewissen Sängerkreisen Beachtung finden werden.

Gustav Barth, 6 Gesänge und Lieder mit Begl. des Pfte. Op. 21. Heft 1, 2 u. 3. Wien, bei Witzendorf.

Im Vergleich zu früheren Lied-Compositionen, die mir von Barth zu Gesicht gekommen sind, nimmt das vorliegende Werk insofern einen höheren künstlerischen Standpunkt ein, als der Verfasser darin nicht nur ehrenvoll vermeidet, sich in alltäglichem Phrasenwerk zu ergehen, sondern weil der Inhalt auch eine tiefere charakteristische Ausdrucksweise und Gesang zur Entfaltung bringt. Nur erscheint die Charakteristik nicht durchgängig als eine ganz unverkünstelte und tritt mitunter auf Kosten der Natürlichkeit und in einer die Gränzen der Liedform überschreitenden Weise entgegen. So in No. 1: „Abendläuten" (von Vogl), ein Tonstück, das in einzelnen enharmonischen Wendungen und durch Ueberschreitung des Umfanges mehrfach Gesuchtes und Unmotivirtes enthält, durch ein zartes, sinniges Colorit aber im Uebrigen von trefflicher Totalwirkung ist. Zu den gelungensten Compositionen des Werkes zähle ich No. 3, 4 und 6, wogegen No. 5: „Abschied" (von Eichendorf), meinem Dafürhalten nach, am wenigsten poetisch-musikalischen Werth besitzt, obwohl der Inhalt, durch den gesanglichen Reiz, den es entfaltet, den Sänger dennoch äusserlich anzuregen nicht verfehlen dürfte.

H. Finzelhagen, 5 Lieder für eine Tenor- oder Sopranstimme mit Begl. des Pfte. Op. 1. Magdeburg, bei Heinrichshofen.

Ein Opus 1, das, ohne schon besondere Befähigung für die Lied-Composition zu erweisen, namentlich im Einzelnen recht Anerkennungswerthes zu Tage fördert.

G. Thomas, 2 Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Op. 1. Braunschweig, bei Meyer.

Ebenfalls ein Erstlingswerk, dessen Inhalt kein bedeutendes Talent bekundet, das aber von einem gewissen Geschick des Componisten Zeugniss giebt und Stimmgemässes und Ansprechendes birgt.

Liederkranz, Sammlung auserlesener Lieder und Gesänge mit Begl. des Pfte. Cassel, bei Luckhardt.

Eine Sammlung von Liedern und Gesängen verschiedener Componisten in einzelnen Lieferungen. Unter den mir vorliegenden 6 Nummern gewähren „Resignation" und „Südens Veilchen" von Kühmstedt wenig melodisches Interesse. „Nacht" und „Ohne Liebe keine Lust" von Scheidler, sind dagegen in melodischer, wie harmonischer Beziehung nicht uninteressant, dabei von entsprechendem Ausdruck. Auch „Thränen" und „Jünglings Abschied" von Tivendell sind textgemäss behandelt, ohne im Uebrigen ein tieferes musikalisches Interesse einzuflössen.

Jul. Rietz, 12 Gesänge für eine Singstimme u. Piano. Op. 26. Heft 2. Berlin, Breslau und Stettin, bei Ed. Bote & G. Bock.

Ueber das vorliegende Werk kann ich im Allgemeinen nur dasselbe sagen, was ich bereits über ein anderes Liederheft des Verfassers (Op. 27) in diesen Blättern (siehe No. 13 dieses Jahrgangs) ausgesprochen und näher motivirt habe. Herr Rietz bethätigt sich darin als ein nach dem Edelsten in der Kunst strebender Musiker, der mit einer gereiften Feder eine eigenthümliche und charakteristische Ausdrucksweise verbindet. Doch ist der Inhalt, bei oft geistvoller Conception und stets sorgfältiger künstlerischer Ausführung, von sehr geringem melodischen und gesanglichen Reize, so dass mein damals gefälltes Urtheil, demzufolge der geschätzte Verfasser durch die Art und Weise der Stimmbehandlung mehr den Instrumental- als den Gesangs-Componisten dokumentirt, in diesem Liederhefte volle Bestätigung findet. *Jul. Weiss.*

Berlin.

Musikalische Revue.

Das Königliche Opernhaus machte uns am 25ten d. Mts. mit einem Werke, gedichtet von E. Devrient, componirt von

W. Taubert, bekannt, welches vor etwa vierzehn Jahren zum ersten Male gegeben und öfters wiederholt, dann aber zurückgelegt wurde. Wir meinen die kleine Oper „die Kirmess.“ Dem Ref. war sie ganz neu, wie gewiss den meisten Zuhörern. Das neue Einstudiren von vorzeitlichen Produktionen, die einer bestimmten und eigenthümlichen Welt der Anschauung angehören, ist immer nur dann zu billigen, wenn ein Werk auf besondere Anerkennung Anspruch zu machen das Recht hat. Die Stellung, welche der Componist gegenwärtig als Kapellmeister an unserer Oper einnimmt, könnte die Vermuthung hervorrufen, dass jenes Recht sich ihr vielleicht habe recommandiren müssen. Um so mehr will der Berichterstatter seine Meinung entschieden aussprechen. In seiner Anlage und Ausführung erinnert das Gedicht an Göthe's Jery und Bätely. Die Collision wird durch die gegenseitige Querköpfigkeit zweier liebenden Bauersleute zu Wege gebracht, und durch einen biedern Freund des Bauerburschen und einen einfältigen Gerichtsvogt aufgelöst. Wer des Componisten Eigenthümlichkeit kennt, muss ihm für den idyllischen und naiven Ausdruck in der Musik ein ausgezeichnetes Talent zuerkennen. Ganz abgesehen von der Weite des Kreises, den die Naivität in der Musik zu beschreiben im Stande ist, hat für uns in der heutigen Zeit derjenigen Künstler einen vollen Werth, der, frei von aller Krankhaftigkeit, Ueberreiztheit und Sentimentalität, einer ursprünglich reinen und natürlichen Empfindung in der Musik den angemessenen Ausdruck zu verleihen versteht. Seine und nur solche Musik findet bei uns unwillkührlich Anklang. Wir fragen nicht danach, ob Jemand eine Ouvertüre oder Symphonie oder Oper oder ein Oratorium geschrieben hat, sondern verlangen, dass das, was überhaupt geschrieben ist, ursprünglich und naturwahr sei und dass das musikalische Schaffen, welchem Zweige der Kunst es immer angehören möge, Talent offenbare. Die oben bezeichnete Sphäre der Naivität und Reinheit ist, unsers Bedünkens in der Liedform wie in der Klaviermusik, (auch liessen sich einzelne Instrumentalsätze hervorheben) neuerlich von keinem andern Componisten so glücklich und talentvoll erfasst worden, wie von Taubert. Wir kennen grossartige Anlagen, Entwürfe, geistreiche Schöpfungen, pikante Würzen und vieles Andere in der Musik: — Alles Bausteine zu einer neuen Epoche oder überrestliche Ornamente einer in den Persönlichkeiten bereits untergegangenen Zeit. Aber wenig Künstler treten uns entgegen, die auf einem in sich begrenzten Terrain Zeugniss von einer Abrundung des Talents geben und zugleich den Charakter ursprünglicher Empfindung und natürlichen Ausdrucks festhalten. Eins gelingt mehr als das Andere, und so werden wir auch in der uns vorgeführten Operette dieses freundlicher aufnehmen als jenes. Das zweite Terzett: „Nichts sollt ihr sagen“ gehört zu den ursprünglichsten naiven Schöpfungen, die geschrieben sind; es herrscht darin zugleich ein Geschick der Arbeit, ein characteristisches und selbstständiges Verweben der Stimmen, das leider in den Ensembles der heutigen Oper fast untergegangen zu sein scheint. Das wahrscheinlich neu componirte Lied zu Schubart's Gedicht: „So herzig wie mein Liesel (Suschen)“ ist eine Composition von reinster, idyllischer Sentimentalität, und es war sehr fein, eine Reminiscenz an dasselbe in den Schluss hineinzuweben. Ebenso gehört der Bauernchor mit dem sich anschliessenden Walzer, in welchem die Dorfmusikanten ihre Instrumente stimmen, zu den naivsten Erfindungen. Hansen's Lied mit Chor ist naturwahr und ächt bäuerisch! Nicht minder ausgezeichnet erscheint uns das Terzett, mit dem Hans das „Suse, liebe Suse, was raschelt im Stroh?“ verarbeitet. Nur das Finale hat Längen, die jedoch vorzugsweise der sonst sehr geschickt gemachte Text verschuldet. Jedenfalls aber sind der anziehenden und characteristischen Züge in dem Werkchen so viele, dass wir es nicht schlechthin, wie das so gewöhnlich geschieht, eine Jugendarbeit nennen möchten, schon deswegen nicht, weil sich auch hinsichtlich der Instrumentation eine glückliche Kenntniss der nothwendigen Schranken und eine Einsicht in die Natur der Aufgabe zu erkennen giebt. Ein Tadel, der einzige, den wir herauszufinden vermögen, trifft Suschens Rolle, die im Ganzen vom Componisten zu hoch gedacht ist und an die Stimme deshalb zu schwierige Forderungen stellt. Was die Ausführung betrifft, so war sie befriedigend, wenn auch die dramatischen Wirkungen noch gewandter, unbefangener und freier hätten heraustreten können. Man würde dann erst erkannt haben, von wie glücklichem Wurf die ganze musikalische Conception dieser Operette ist, und wie feine Züge selbst die Instrumentation, wenn auch noch nicht auf der Höhe unbedingter Herrschaft stehend, gerade zur Unterstützung der Action aufzuweisen hat. Es betheiligten sich an der Ausführung die Damen Tuczek und Gey, und die Herren Mantius, Krause, Zschiesche und Mickler.

Vorstehende Beurtheilung war bereits geschrieben, als der Schreiber durch Einsicht in einzelne politische oder doch dem grössern Publikum bestimmte Zeitschriften hinsichtlich der Oper in Rede auf's lebhafteste an seinen Artikel „Kritik und Humanität“ erinnert wurde. Er will hier keineswegs andern Ansichten vorgreifen, oder die seinigen als die unbedingt richtigen hinstellen, verlangen aber darf die Kritik, welche es redlich und ernst meint, noch mehr verlangen dürfen es die Künstler, dass man in einem tadelnden Urtheil vor Allem auf das zu beurtheilende Werk eingehe. Ein unbegründetes Lob lässt sich allenfalls als ein praetium affectionis ansehen, ein Tadel fordert künstlerische und sachgemässe Begründung. Wir wollen ferner davon nicht reden, ob es in der Musik ein Gebiet „der Tändelei und liebenswürdiger Unbedeutenheit“ (das auf Geltung Anspruch machen darf) geben kann. Da ist entweder der Ausdruck ein durchaus unrichtiger, oder man weiss von der Anschauung, die wir unserm obigen Urtheile zu Grunde legten, nichts; man negirt das ganze Gebiet der sogenannten Tändelei. Doch ich sage Euch: Werdet in Eurem musikalischen Schaffen wie die Kindlein, denn derer ist das Himmelreich! Stellt uns nur ein schönes, zu Herzen sprechendes Bild kindlicher Tändelei dar, ein Genrebildchen; wir wollens Euch schon herausstreichen, wie eine Raphaelsche Madonna, wenn was dahinter steckt! Fordert endlich der Kritiker von dem Kapellmeister einer Oper, dass er etwas Anderes als Liebes-Tändelei schaffen müsse, so scheinen mir hier zwei ganz verschiedene Thätigkeiten mit einander verwechselt zu werden. Man kann ein ausgezeichneter Kapellmeister sein und ein wenig erfinderischer Componist und umgekehrt. Also noch einmal: Haltet im Urtheile Euren Blick rein und läutert ihn durch das klare und milde Licht der Humanität! *Otto Lange.*

Die Italienische Oper führte uns in der Lucia ein neues Mitglied der Oper, Sgra. Penco, vor, eine treffliche Acquisition, die wahrscheinlich bald das lebhafteste Interesse erregen wird. Die Sängerin ist jung, von einnehmendem Aeusseren, hat eine ansprechende, seelenvolle, wenn auch an Klangweichheit nicht die Fodor erreichende Stimme. Um so vollendeter aber ist die Technik und das dramatische Talent. Sgra. Penco entfaltete nach diesen Seiten hin die glänzendsten Gaben. Von ausserordentlicher Anmuth ist ihre mezza voce, die Fiorituren zeichnen sich durch Correctheit und kunstgemässe Bildung aus. So trefflich die Leistung dieser neu gewonnenen Künstlerin war und mit so entschiedenem Beifall sie aufgenommen wurde, so scheint sie doch vorzugsweise für die lieblichen Parthieen geschaffen zu sein, in denen wir sie nächstens sehen und beurtheilen werden. Im Uebrigen ging die Darstellung, in der die Bariton-Rolle von Pardini gesungen wurde, gut von Statten. *d. R.*

Feuilleton.

Der Verein zur Beförderung ächter Kirchenmusik in Wien.

Unter diesem Titel besteht seit drei Jahren in Wien ein Verein, dessen besonderen Schutz der Fürst Ferdinand von Lobkowitz übernommen. Es sind uns kürzlich die Statuten dieses Vereins, der Schulplan und letzte Rechnungsabschluss desselben zugegangen. Was die ersteren anlangt, so würde es zu weit führen, sie unsern Lesern mitzutheilen. Wir erwähnen nur des Hauptzweckes, der darin besteht, die Kirchenmusik vorzugsweise auf dem Lande nach ihrer ursprünglichen Würde zu befördern. Welchen Einfluss eine solche Förderung auf das religiöse Leben im Ganzen auszuüben vermag, lässt sich leicht absehen. Aus dem Schulplan ist der Umstand von Wichtigkeit, dass der Cursus überhaupt nur ein einjähriger ist, in ihm also die Unterrichtsgegenstände: Kirchenmusiklehre, das Lateinlesen, der Choral- und Figural-Gesang, die Generalbasstheorie, das Orgelspiel, das Violin- Viola-, Violoncell- und Contrabassspiel, der Gesangunterricht für Knaben unmöglich gründlich absolvirt werden könne. Jedenfalls wird aber mit Rücksicht auf den dortigen Zustand des Schul- und Kirchenwesens dadurch viel geleistet und die Absicht, fürs Erste mehr quantitativ als qualitativ zu wirken, erscheint in Rücksicht dieser Verhältnisse gerechtfertigt, zumal der Unterricht ganz unentgeltlich ertheilt wird. Statuten und Plan sind angemessen und mit Einsicht verfasst. Für den Zustand des musikalisch-kirchlichen Lebens in den vorgeschrittenen, protestantischen Ländern des nördlichen Deutschlands würde sich natürlich Vieles anders gestalten, zumal man bei uns so gründlich gebildete Organisten und Cantoren hat, denen ausserdem eine ziemlich umfassende wissenschaftliche Bildung eigen ist, dass das Verhältniss ein ganz verschiedenes wird. Bei uns handelt es sich darum, den vorhandenen Bildungszustand zweckentsprechend zu verwenden, die ausgebildeten Organisten, Kantoren u. s. w. gut zu dotiren, während in Oesterreich nach der Anstellung der Kirchenreichthum sehr gut ausbilft und die zu erstrebende Intelligenz der Hauptfactor solcher Vereine ist. Erfreulich aber bleibt doch die Erscheinung, dass jener Verein, der lediglich sein Vermögen aus Privatbeiträgen (es sind allerdings die Höchsten und Reichsten daran betheiligt) zusammenbringt, für Besoldung der Lehrer und anderer Beamten, für Anschaffung eines Locals und der Instrumente sorgen kann. Er hat in dem letzten Jahre für diesen seinen Bedarf 2915 Gulden und 16 Kr. ausgegeben, während dennoch der Reservefond aus 2153 Gulden 34 Kr. besteht; Beweises genug, dass Conservatorien, Tonkünstlervereine u. s. w., wenn sie in dem rechten Geiste gegründet und verwaltet werden, eine erfreuliche Wirksamkeit entwickeln können und dann wie es dort nächstdem geschehen zu wollen scheint, auch auf Betheiligung des Staates rechnen dürfen. *d. R.*

Offenes Schreiben an die löbl. Redaction der Neuen Berliner Musik-Zeitung.

Die Nummer 34 Ihres geschätzten Blattes bringt Seite 271 eine mit P. unterzeichnete Notiz aus Wien, welche einer Berichtigung bedarf.

Es wird nämlich dort gesagt: „dass ein — in der Rauhensteingasse zu Wien neu aufgebautes Haus, zur Erinnerung an die Geburtsstätte (sic) Mozart's, viel Aufsehen errege.“ Der Einsender dieser Notiz muss sich bisher um Mozart eben nicht sehr interessirt haben, sonst müsste ihm bekannt sein, dass dieser grosse Tondichter in Salzburg geboren worden sei, dessen Geburtshaus alldort als solches bezeichnet, und mehrfach abgebildet existirt; er müsste ferner doch Einiges von der am 4. Septbr. 1842 zu Salzburg statt gefundenen Enthüllungsfeier der Mozarts-Statue gehört haben, welche die dankbare Nachwelt am Michaeler-Platze der Geburtsstadt jenes Ton-Heroen gesetzt hat.

Ich benütze übrigens diese Veranlassung, Ihnen Einiges, über das in Wien so eben entstandene Erinnerungshaus an Mozart hier mitzutheilen: Herr v. Galvagni — dessen Geschmack und Kunstsinn bei Erbauung von Häusern, die Stadt Wien schon manche Verschönerung verdankt, hat in der Rauhensteingasse allhier, die 3 alten Häuser Nr. 934, 935 und 936 gekauft, um solche abtragen, und an deren Stelle ein grosses Haus erbauen zu lassen.

Nachdem aber das erste derselben, nämlich 934 Jenes war, in welchem Mozart zuletzt wohnte, und am 5. Dezbr. seine irdische Mission vollendete, so wollte Hr. v. Galvagni diese Stätte der Nachwelt „bezeichnet“ erhalten wissen, und beschloss dieses auf eine sinnige und würdige Weise dadurch zu bewerkstelligen, dass er im Innern des neuen Hauses Mozart's Büste (oder Statue) aufstellen, die äussere Fronte des Hauses aber durch die Brustbilder der berühmten Tonsetzer: Rossini — C. M. v. Weber — Gluck — Jos. Haydn — Beethoven und Cherubini, verzieren liess.

Nunmehr steht dieses Haus als Erinnerung an die Sterbestätte Mozarts, fertig da, und jeder vorübergehende Kunstfreund zollt dem Eigenthümer für diese lobenswerthe Idee im Stillen seinen Dank.

Wien, am 6. September 1849.

Aloys Fuchs, Mitglied der kk. Hofkapelle.

Theresa Milanollo.

Bad Homburg, 18. September. Ich habe gestern Abend Theresa Milanollo zum erstenmal wieder gesehen nach 3 Jahren, zum erstenmal wieder gehört nach dem Hinschied ihrer Schwester Maria, jenes seelenfrischen, lebensfrohen, neckisch-genialen Kindes, um dessen Stirn vor wenig Monden der Todtenkranz mit Widerstreben sich geflochten und dessen Friedensstätte die Zahl der berühmten Gräber von Paris vermehrt hat um eines. Theresa ist zur Jungfrau geworden, mindestens verräth es die äussere Erscheinung, wie ein anderes Auftreten und ein anderer Blick als vor Jahren. Die langen schwarzen Flechten, welche ehedem über den Nacken hinabfielen, sind jetzt am Hinterhaupt hoch aufgebunden; aus dem bleichen Antlitz leuchten die dunkeln Augen schwärmend und elegisch wie vormals, aber zugleich wie befremdet über die Aussenwelt und wie rückwärts fliehend und eine andere Welt aufsuchend im eignen Innern der seltsamen Erscheinung. Im einfach weissen, lang herabwallenden Kleid, das Gürtelband von einer schwarzen Spange gehalten und eine schwarze Spange um den Arm, welcher den Bogen führte, erschien mir Theresa und sie vielleicht sich selber in dem von Farbenpracht und Lichtglanz übergossenen Kursaal wie das Mädchen aus der Fremde. Ob sie noch besser spielt als vor Jahren? Seltsame Frage! Es ist der herzdurchdringende, seelenergreifende, elegische Ton von ehedem, der mit solcher Macht wirkt, dass wir Ursache, Quelle, Mittel über der Wirkung vergessen, dass das Gefühl den Gedanken überwältigt. Während im hellen Prachtsaal die Bade-Gesellschaft beim Concert sass, brauste draussen Sturm und Wetter über das Herbstgefild und es ging mir in die Seele und wehete mich geisterhaft an, als der Wind mehrmals über die Baumwipfel im Park hinfuhr und hoch oben an die breiten Fenster des Kursaales schlug, dass die Flügel zwei-, dreimal tosend aus einander flogen und sich nicht wieder fügen wollten und den Blick öffneten in die schwarze Wetternacht; — eine weisse Wolke zieht am dunkeln Himmel vorüber und niederschaut es wie ein Mädchengesicht; —

das war Maria; sie hat die Fenster geöffnet, die Schwester zu grüssen und ihrem Spiel zu lauschen. Die Concertgänger haben die geisterhafte Erscheinung nicht bemerkt. Ich aber habe das verstorbene Engelsbild auch wieder gesehen und nur an die beiden Schwestern gedacht und alles andere vergessen. — Herrn Dettmer, der in dem Concert gesungen, will ich deshalb ein andermal loben. *(F. K.)*

Nachrichten.

Berlin. Unter dem Titel „Philomusos" erscheint seit Juli dieses Jahres (zweimal allmonatlich) ein musikalisches Blättchen, das Hrn. Cantor und Schullehrer J. G. Lehmann in Bachra (bei Cölleda in Thüringen) zum Herausgeber hat. Der Inhalt bringt kurze belehrende Artikel, beurtheilende Anzeigen von Musikwerken, kleine Novellen, Miscellen, Nachrichten u. s. w. Ueberwiegend unterhaltende Tendenzen verfolgend, dürfte das Blättchen in dem Maasse Leser unter den Freunden der Tonkunst gewinnen, als es für Mannigfaltigkeit und Neuheit seines Inhalts Sorge trägt.

— „Raoul d'Armanthal" heisst eine neue romantisch-heroische Oper von Saloman, dessen „Diamantkreuz" in Leipzig vorbereitet, wohl in 14 Tagen zur Aufführung kommen wird. Seine kleine Operette „das Chor der Rache" mit Text von David Kalisch liegt der hiesigen Intendantur der Opern vor und wird hoffentlich nächstens zur Aufführung gelangen.

— Die Wiederholung des „Thal von Andorra" am letzten Sonntag bei ganz gefülltem Hause erfreute die Zuhörer durch das vortreffliche Zusammenspiel. Vielfach hörten wir die Meinung aussprechen, dass, je öfter man diese Oper hört, sie je lieber gewinnt. Frl. Tuczek, obgleich unwohl, wirkte dennoch mit, um die Oper für den heutigen Abend zu erhalten, wofür wir ihr dankbar sind.

— Wie alljährlich werden die Hrn. Kammermusiker Zimmermann, Ronneburger, Lotze und Richter auch in diesem Winter einen Cyclus von Quartettsoiréen veranstalten. Die hohe Meisterschaft, mit der diese Künstler die klassischen Werke aufführen und die Uneigennützigkeit, mit der sie diese Versammlungen trotz aller günstigen und ungünstigen Zeitverhältnisse mit ächtem Kunstsinn fortsetzen, verdient die grösste Anerkennung.

Breslau. Tichatschek hat nun sein Abschieds-Benefiz gegeben in Marschner's „Templer und Jüdin". Dass dies eine der vortrefflichsten Leistungen des Künstlers ist, ist allbekannt, und von keinem Sänger ist: „Wer ist der Ritter hoch geehrt" schöner gesungen worden, als von ihm. Hr. Rieger und Hr. Pravit füllen ihre Rollen als Guilbert und Beaumanoir sehr gut aus, Frl Meyer leistete als Rebecca was ihr Darstellungsvermögen vermag, nur vermissten wir in der Rolle des Tuck die einst bei uns durch Wiedermann so trefflich besetzte Parthie, diesmal durch Hrn. Keller sehr schwach vertreten. Unser sonst so braves Orchester liess an diesem Abend auch zu wünschen übrig, namentlich gab sich eine gewisse Missstimmung kund, die zuweilen den Hader zwischen Direction und Orchester nur zu lebendig vergegenwärtigte.

Stralsund. Hr. Dir. Leo ist hier wieder eingetroffen und erfreute uns sogleich mit der mit so ausserordentlichem Erfolg gegebenen Oper von Halévy: „das Thal von Andorra", welches trotz der über diese Oper vielfältig, wahrscheinlich nur in böswilliger Absicht ausgesprengten Tadel, selbst bei den Mitteln einer kleinen Bühne sich eine solche Beliebtheit erwarb. Die Besetzung war sehr gut und sowohl Frl. Podolski als Mairose, Hr. Kirsch als Stephan, Hr. Schmidt als Jaques, Frl. Meyer als Georgette und die transponirte Parthie des Lejoyeux durch Hrn. Benda boten ein vortreffliches Ensemble. Die Ausstattung ist ausgezeichnet und verdient Hr. Dir. Leo die grösste Anerkennung.

Elberfeld. Hr. Dir. Wilhelm Löwe, welcher die Direction des Düsseldorfer Theaters übernommen, wird gleichzeitig auch unser Stadttheater übernehmen. In seiner Ankündigung sagt er uns Vieles zu; wir werden später berichten, wie weit er Wort gehalten.

Königsberg. Ein trauriges Loos traf Frl. Hennigsen, die, vom Bremer Stadttheater als erste Sängerin hierher an unser Theater berufen, um am 1. October ihr Engagement anzutreten, wenige Tage nach ihrer Ankunft, fern von ihrer Heimath, verlassen, ohne Freunde und Bekannte hier plötzlich starb. Die Direction veranstaltete für die sie begleitende hülflos dastehende Schwester ein Benefiz.

Düsseldorf. Zu einem wohlthätigen Zweck fand ein grosses Instrumental- und Vocal-Concert, veranstaltet vom Musikverein, statt, in welchem Frl. Sophie Schloss aus Cöln das Opferlied für Solo, Chor und Orchester von Beethoven mit der dieser Künstlerin so eigenthümlich edlen Ausdrucksweise und schönen Stimme sang und der Berliner Pianist Hr. Steifensandt das Rondeau brillant für Pfte. mit Orchester von Mendelssohn unter grossem Beifall der Zuhörer spielte. Auch Mendelssohn's „Athalia" kam zur Aufführung.

Hamburg. Mad. Cornet unternimmt einen künstlerischen Ausflug nach Leipzig und Dresden und wird sich dort als Concertsängerin hören lassen.

— Der Instrumentenmacher C. Buschmann hat eine Physharmonika von riesiger Tonkraft vollendet, an Format die Grösse eines aufrechtstehenden Pianos nicht überschreitend, begreift man es kaum, wie hieraus sich eine Fluth der mächtigen Orgel- und Posaunentöne und wiederum die schönen schmelzenden Flötentöne so voll entwickeln können. Der Preis ist 600 Mark. *C.*

Frankfurt a. M. Der Componist der „Zigeunerin", Balfe, befindet sich hier und trifft Vorbereitungen zur Aufführung dieser Oper, welche wahrscheinlich unter des Componisten eigener Leitung bald erscheinen wird. Eine gute Besetzung findet er dazu vor.

— Gustav Schmidt, der Componist der beliebten Oper: „Prinz Eugen" geht als Kapellmeister nach Wiesbaden. Er hat eine neue Oper in Arbeit, deren Text von O. v. Horn gedichtet.

München. Am 15. October wird die Statue Orlando di Lasso's, aufgestellt neben der Gluck's, enthüllt werden. Auf Aufforderung des Königs Ludwig haben sich drei Kapellmeister, Stuntz, Aiblinger und Lachner, zu einem Festconcerte geeinigt, welche im Vereine mit dem Eisengiesserei-Inspector Müller das Ganze leiten werden.

— Der Schakspear'sche Sommernachtstraum mit Mendelssohn's Musik hat hier Fiasco gemacht. (Beweis für den Kunstgeschmack der Bairischen Residenz.)

Wien, am 27. September. Der geniale Tanz-Componist Joh. Strauss (Vater) ist in der Nacht vom 23sten am Scharlachfieber gestorben. In der Geschichte der Musik wird Strauss jedenfalls einen Platz einnehmen, denn in seinem Genre war er schöpferisch und gross. Heut war die Beerdigung; Tausende folgten der Leiche eines der populärsten Männer Wiens.

Leipzig. Hr. Roberti aus Wien hat als Alfonso (Lucrezia) und zweimal als Figaro gastirt und zwar mit vielem Beifall. Ganz besonders ist seiner wohlklingenden Stimme diese Anerkennung zu danken.

Carlsruhe. Therese Milanollo gab am 18. September hier ein Concert.

Paris. Roger ist mit ungeheurem Enthusiasmus bei seinem Wiederauftreten empfangen worden, seine erste Rolle war Fernand in der Favoritin, die mit zu seinen ausgezeichnetsten Leistungen gehört. In nächster Aussicht steht der Freischütz von

Weber mit den Recitativen von **Berlioz** und Mad. **Castellan** als Agathe.

— **Mario, Gardoni, Tamburini, Coletti**, Mad. **Grisi, Corbari** und v. **Merio** sind hier abgereist und begeben sich direct mit der Eisenbahn nach Warschau, um von dort ihr Petersburger Engagement anzutreten. Bevor diese Künstler London verlassen haben, ist von ihnen ein Bündniss geschlossen, um zur nächsten Saison in einer Gemeinschaft der Künstler unter sich, eine italienische Oper im Coventgarden-Theater zu eröffnen. Es sind 5 Categorieen festgesetzt, nach welchen die Verwaltung eingerichtet werden soll. Zur ersten gehört die Pachtung des Saals und Beleuchtung, zur zweiten die Lieferanten und Beamten des des Theaters, zur dritten der Chor und das Orchester, zur vierten die zweiten Parthieen, und endlich zur fünften die ersten Mitglieder. Die Einnahme wird unter diese 5 Categorieen vertheilt, und nur nach dem die erste und zweite und folgende bezahlt, erhält die fünfte Categorie den Rest zur Theilung unter sich. Alle Engagements werden auf diese Basis abgeschlossen.

— Am 1. Octbr. eröffnete Hr. **Panseron** seinen Cursus in Gesangübungen und der Harmonie.

— Zwei kleine Nebenbuhlerinnen von Therese Milanollo sind hier plötzlich aufgetaucht in den Schwestern Rose und Katinka Treska, die beiden jungen Künstlerinnen stammen aus Böhmen und sollen dort viel Beifall gefunden haben.

— Der Klavierauszug der neuen Halevyschen Oper „die Rosenfee" wird bei Brandus et Comp., dem Verleger sämmtlicher Halevyschen Werke, erscheinen.

Barcelona. In der Lucia, welche wiederholt wurde, trat die Sängerin **Rossi Caccia** mit Beifall auf, auch der Tenor Godor debutirte als Edgardo mit minderm Erfolg. Gironella, ein Spanier, hat eine schöne Baritonstimme, der es indessen an Kraft fehlt. — Das Theater Santo Crux gab eine Neuigkeit „El Diablo predicador" eine spanische Oper, die ein Gemisch von Comique und Tragique ist. Die Musik ist von Basilio Bassilo, einem italienischen Componisten, der sich seit längerer Zeit schon in Spanien aufhält. Bei wenigem Neuem enthält die Oper sehr viele Reminiscenzen, am besten ist die Comique gelungen, die Instrumentation ist mit Blech überladen und ermüdend. Der Erfolg war ein schwacher.

Verantwortlicher Redacteur **Gustav Bock**.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Verlags-Bericht Monat September
von
Schuberth & Comp., Hamburg u. New-York,
enthaltend Neuigkeiten, welche durch Gehalt und Ausstattung das Interesse der Musikfreunde besonders in Anspruch nehmen.

	Thlr.	Sgr.
Berens, H., 3 Rondeaux p. Piano. Op. 11. No. 1. Rondo aus Gitana	—	7½
— —, do. do. Rondo aus dem Waffenschmidt	—	7½
Gurlitt, C., Weinbüchlein. Lieder f. Bass od. Bariton m. Pfte. Op. 7. H. 2	—	20
Krebs, C., Weiss ich dich in meiner Nähe. Lied f. Sopr. mit Pfte	—	5
— —, Vom Berge. Lied f. Sopran m. Pfte	—	5
Krug, D., Souvenir de Bellini. Divertissement p. Piano à 4 mains. Op. 11	—	10
— —, Hommage à Jenny Lind. Fantaisie p. Piano. Op. 26.	—	22½
— —, Mode-Bibliothek f. Piano. No. 1. Abt, die Schwalben. Fantasie	—	10
— —, do. do. No. 4. Carneval von Venedig. Variationen	—	10
Liedertafel, norddeutsche, Bibliothek mehrstimm. Gesänge. 6 Hefte in einem Bande in Stimmen	1	—
— —, do. do. Partitur	—	20
Lindpaintner, P. v., Roland. Lied f. Tenor od. Barit.	—	10
Lumbye, H. C., Roland-Marsch f. Pfte	—	7½
Liszt, F., Göthe-Marsch f. Pfte	—	15
Schmitt, J., 4 leichte Sonatinen f. Pfte. zu 4 Händen. Op. 208. No. 1. u. 3. à	—	12½
Schuberth, J., Musikal. Handbüchlein. 3. Aufl. cartonirt	—	10
geb. in engl. Leinen	—	15
Schumann, R., Album f. d. Jugend. 43 Klavierstücke. Op. 68. Erste Abth. f. Kleinere	1	10
Thorbecke, H., Maretscheck Rondo-Valse transcr. p. Piano	—	7½

Durch alle Buch- und Musikhandlungen des In- und Auslandes zu beziehen.

Durch mich sind zu beziehen:

12 neucomponirte Entreacts
von
R. Bochmann,
Director der Militairmusik des Kurhess. Armeecorps, Mitglied des Hof-Theater-Orchesters.

Partitur und Stimmen.

Cassel, den 17. September 1849.

C. Luckhardt's Musikhandlung.

Im Verlage der Unterzeichneten erschien so eben ein neuer, auf das Vollständigste bis auf die neueste Zeit mit allen nur irgend interessanten Erscheinungen in der musikalischen Litteratur ergänzter und systematisch in einem Bande geordneter

Opern-Gesang-Catalog.

Eine gleiche Vollständigkeit enthält der **Pianoforte-, Gesang- und Instrumental-Catalog,** in welchem seit der langen Reihe von Jahren, wo unser Musikalien-Leih-Institut besteht, die ältesten sowohl, wie die neuesten Erscheinungen genügend vertreten und in vielen Exemplaren vorhanden sind.

Ed. Bote & G. Bock,
(Gustav Bock)
Königl. Hof-Musikhändler in Berlin, Breslau u. Stettin.

Tonkünstler-Verein
General-Versammlung den 4ten, Abends 8 Uhr.

Sämmtlich zu beziehen durch **Bote & Bock** in Berlin, Breslau u. Stettin.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8. Stettin, Schulzenstr. No. 340.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 41. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. **10. October 1849.**

Zu beziehen durch:
WIEN. Pietro Mechetti qm Carlo.
PARIS. Brandus et Comp., 87. Rue Richelieu.
LONDON. Cramer, Beale et Comp., 201. Regent Street.
St. PETERSBURG. A. Büttner.
STOCKHOLM. Hirsch.

NEW-YORK. Scharfenberg et Louis.
MADRID. Union artistico-musicae.
ROM. Merle.
AMSTERDAM. Theune et Comp.
MAYLAND. J. Ricordi.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerst. 8, Stettin, Schulzenst. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. } mit Musik-Prämie, beste-
Halbjährlich 3 Thlr. } hend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. } ohne Prämie.
Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. }

Inhalt: Recensionen (Das Wunderwasser; Compositionen f. Pfte.; Die Barcarole). — Berlin (Musikalische Revue). — Feuilleton (Eine Lebende und eine Todte). — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Recensionen.

Das Wunderwasser.

Komische Oper in zwei Acten und Versen, frei nach dem Französischen des T. Sauvage von *Ferd. Marckwordt*, Musik von **Albert Grisar**, Ouverture und Arie Nr. 2, 3 und Romanze Nr. 5 von **Fr. v. Flotow.**

Vollständiger Klavier-Auszug. Mainz, bei Schott's Söhnen.

Man erzählt sich von den Deutschen gar eigene Geschichten hinsichtlich ihrer Vorliebe für das Fremdländische, namentlich das Französische. In Frankreich ist es längst Sitte, ein Kunstwerk nicht anzusehen als ein aus einer Grundanschauung hervorgegangenes und durch einheitliche Idee und Plan zusammengehaltenes Product, sondern als eine zufällige Composition, ein Zusammengesetztes, das durch seine Elemente, weniger durch seine Idee interessirt. Ist in den Elementen das Einzelne eben recht geschickt erfunden und ausgeführt, dass es in seiner wechselvollen Lebendigkeit fesselt, dann ist auch dem Ganzen Genüge geleistet; zur Tiefe einer philosophischen, d. i. künstlerischen Einsicht steigt man nicht hinab, das wäre Ueberfluss, vor Allem aber äusserst langweilig. Wir bezeichnen mit dieser Ansicht den Charakter der französischen Musik im Allgemeinen, wie sie seit diesem Jahrhundert eine Gestalt anzunehmen sucht und es trifft ein solches Urtheil die grosse wie die kleine Musik. Man kann recht gut in der Malerei, Plastik und Architektur den Entwurf eines Gemäldes oder einer Gruppe von der Ausführung sondern, die letztere vielen einzelnen Händen übertragen; in der Musik ist das nicht möglich, wenn auch zugegeben werden muss, dass dem routinirten Instrumentisten dieses und jenes in einem grossen Werke, dessen Gedanken bereits ausgesprochen sind, wird übertragen werden können. Immerhin aber bleibt auch dies bedenklich, da der sinnliche Stoff der Musik, der einzelne Ton, schon an und für sich ein zu beseeltes Leben hat, welches innig verwachsen ist mit dem musikalischen Gedanken. Wie aber ist es denkbar, dass eine Oper von zwei verschiedenen Componisten geschaffen werden kann! Es wird uns schon schwer zu begreifen, dass sich zwei musicirende Freunde zusammenthun, um ein Duo zu schreiben, in welchem der Eine die Violin-, der Andere etwa die Pianoforte-Partie übernimmt. Und doch sind dergleichen Dinge sehr oft vorgekommen. Die Oper ist ein Lebensbild, in dem die mannigfaltigsten Kräfte und Erregungen des Gemüths ihren musikalischen Ausdruck suchen und zugleich einen sentenziösen Inhalt verkörpern, den man als musikalisch wie poetisch errungenes Besitzthum mit nach Hause nehmen kann. Der wahre Künstler hüllt Idee und Plan seiner Schöpfung sogar in das Gewand des Geheimnisses, dass ihn Niemand dabei störe, wie denn alles Schaffen mysteriös ist. „Die Stille liebt es und die Nacht" um mit Schiller zu reden. Höchstens zieht man bei der Ausführung, nachdem im Geiste die Idee bereits zur vollen Reife gediehen, einen Freund zu Rathe. So viel als Einleitung.

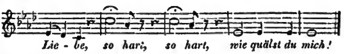
Vor uns liegt eine Oper von Flotow und Grisar. Will der Erstere dem zweiten auf die Beine helfen; ist es ein Freundschaftsdienst, der sich in solcher Verbindung kundgiebt? Wahrscheinlich; denn es hätte ganz eben so gut, und wahrscheinlich gelangen wir noch dahin, heissen können: Flotow & Comp., wenn auch unter dieser Firma

im vorliegenden Falle der verschwiegene Compagnon den grössten Antheil an dem Geschäfte hat. Noch näher liegt aber die Vermuthung, dass man es überhaupt nur den Franzosen habe nachmachen wollen, um vielleicht in der Musik ein ähnliches Haus wie Scribe & Comp. in der Dichtkunst zu etabliren. Bei solchem Bestreben ist es wohl eingerichtet, dass man mit einem unbedeutenden Werke anfängt, pflegt man doch zu sagen, dass der Geschäftsmann, dem für den Anfang nur ein kleines Capital zu Gebote steht, es am Weitesten bringt, weil er seinen Blick überall hinzuwenden hat. Dazu gehört denn auch, dass man sich mit soliden Geschäftsfreunden in Verbindung setzt, deren Name auf dem musikalischen Handelsmarkte bereits einen guten Klang hat. So ist hier zunächst des „Liebestrankes“ zu gedenken. Denn der Text ist fast derselbe, so genau, dass wir ihn für ein Plagiat ausgeben möchten. Der Marktschreier und Quacksalber Tartaglia liebt sein Mündel Lauretta; diese aber schwärmt für einen reisenden Schauspieler und Sänger Belloni, der, um das Mädchen zu gewinnen, dem Alten in's Handwerk pfuscht. Er lässt sich zwar kein Liebeselixir in Burgunder geben, sondern heilt mit reinem Wasser, ebenso wie der Alte, der, wenn auch die Handlung um's Jahr 1760 spielt, wo es noch keine Kalt-Wasser-Heilanstalten gab, doch schon die wohlthätigen Wirkungen dieses Medicaments kennen musste. Diese einfache Cur findet natürlich, wie alles Einfache und Wahre, bei der grossen Masse wenig Beifall und da dem jungen Burschen die Einfacheit seiner Cur nachgewiesen werden kann, so bleibt ihm nichts anderes übrig, als sich mit Rattengift scheinbar zu vergiften und sein angeblich bedeutendes Vermögen der Geliebten zu vermachen. Damit von den Verwandten und Erben kein Einspruch erhoben werde, ist eine Verbindung in der Sterbestunde nothwendig. Der alte Geizhals willigt ein, denn er ist fest davon überzeugt, dass Lauretta nur ihn und keinen Andern liebt, zumal sie den wandernden Sänger auf dessen Veranstaltung stets abgewiesen und so die Täuschung vollständig gemacht hat. Nach abgeschlossenem Contract lebt der scheinbar Vergiftete und in seinen Schmerzen sich Windende wieder auf und der Alte ist geprellt. Die Rolle des Alten ist das buchstäbliche Conterfei des Dulcamara. Uebrigens aber ist die Handlung voll Leben und schreitet, wie sich's leicht denken lässt, schnell vor sich, so dass nach ihrer dramatischen Seite hin die kleine Oper schon einen Theaterabend amüsant ausfüllt.

Besprechen wir von der Musik zunächst den Antheil v. Flotow's. Die Ouverture trägt, wie alle Musik dieses Componisten, das Gepräge einer leichten, inhaltlosen Rhythmik, die an die Auber'sche Schule erinnert. Das *Allegro* S. 4 möchte in der Erfindung, wenn auch nicht in der Ausführung, auf den Ouverturen-Standpunkt Rossini's sich zurückführen lassen. Jedoch ist es nur eine entfernte Annäherung, die darauf hinweist; denn im weitern Verlauf verläugnet der Componist seine Eigenthümlichkeit keineswegs, die aus „Stradella“ und „Martha“ zur Genüge bekannt ist. Kurz, die Ouverture läuft wie Spülwasser leicht und ohne Anstoss ab. Die Arie der Lauretta Nr. 3 hat in ihren beiden Sätzen (*Andantino* und *Allegretto*) recht ansprechende Züge; namentlich scheint uns die Instrumentation mit lieblichem Klang in die Melodie wirksam hineinzuschillern. Nur fehlt, wie in aller Musik Flotow's, dramatische Lebendigkeit, die durch ein glückliches Erfassen der Situation und ihres Inhalts den Hörer interessirt. Alle Wirkungen, die erzielt werden, sind rhythmischer Art und man ist genöthigt zu glauben, dass der Componist seine Motive ohne Rücksicht auf den Text entwickelt. So leicht und fliessend geht Alles an unserm Ohre vorüber. Aus dieser eigenthümlichen Haltung kommt Hr. v. Flotow nun einmal nicht heraus. Es ist ihm schlechterdings unmöglich zu charakterisiren, nicht einmal in der burlesken Weise der Italiener. Ueberall herrscht der Ausdruck des Lieblichen, auch wohl Graziösen, zugleich aber auch des Farblosen vor. Wenn Tartaglia an Lauretta seine Liebeserklärungen richtet, so lassen wir uns eine rhythmische Lebendigkeit als Ironie der Liebe schon gern gefallen; auch würden wir den Ausdruck perückenstyliger Grazie nicht verschmähen; eine Musik aber, aus der wir dieses ironische Element nicht herauslesen, ist und bleibt verfehlt, wir mögen uns zu ihr stellen, wie wir wollen. Mithin kann die Arie Nr. 3 als fliessende Musik wohl interessiren, nimmermehr aber wird sie uns psychologisch folgerichtig in die dramatische Situation hineinversetzen. Was endlich die Romanze Belloni's (S. 70) betrifft, so passirt sie als ein wenn auch nicht tief empfundenes Liebeslied, dem ein guter Vortrag einen gewissen theatralischen Erfolg sichern wird.

Die Musik von Grisar nimmt ungefähr den Standpunkt ihres Protectors ein. Die für den Tanz oder irgend eine rhythmische Tändelei erfundenen Melodien müssen sich dem Texte fügen, wobei es ganz gleichgültig ist, ob dem natürlichen Wortfalle, dem gesunden Metrum ein Schnippchen geschlagen wird, z. B.:

Eben so wenig schmiegsam hinsichtlich der Declamation sind Fermaten wie:



Die hervorragendste Partie des ersten Actes ist die Arie Tartaglia's im Finale, in welcher er dem Volke seine medizinischen Künste anpreist; sie hält indess nicht Stich gegen Donizetti's Marktschreierei im Liebestrank, auf die wir zwar auch keinen sonderlichen Werth legen, der aber doch eine gewisse Charakteristik und Derbheit nicht abzusprechen ist. Ein guter Darsteller wird indess auch mit Hrn. Grisar's Arbeit fertig werden. Auf gleicher Stufe steht das Lied Tartaglia's Nr. 3, in Pollacca-Form geschrieben, obwohl ihm eine hübsche Abrundung, wie dies schon die Form mit sich bringt, eigen ist. Am gelungensten endlich erscheinen die beiden Trio's und das Finale. Sie sind ganz in Flotow's Geiste gearbeitet, belebt, fast möchten wir sagen, rapid in ihrem Rhythmus, ohne selbstständige Charakteristik der einzelnen Figuren, aber doch nicht uninteressant, besonders auch deshalb, weil die Fäden der dramatischen Action hier am lebendigsten, wenn auch nur äusserlich, sich begegnen.

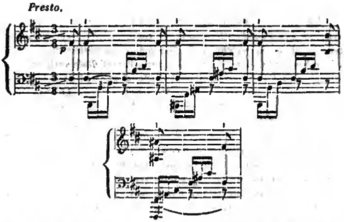
Im Ganzen müssen wir über das Werk urtheilen, wie über die Richtung der Flotow'schen Musik bereits zu verschiedenen Malen in diesen Blättern geschehen ist. Die Musik ist weder deutsch, noch französisch, noch italienisch, erhebt sich aber dabei keineswegs über die Eigenthümlichkeiten des Nationellen, sondern beschreibt ihren Kreislauf tief unter denselben. Um deutsch zu sein, fehlt ihr Tiefe, Wärme und Innigkeit, gar nicht zu reden von Form und Technik; will sie sich der französischen Musik, der sie am nächsten verwandt ist, an die Seite stellen, so mangelt ihr wiederum das pikante Gewürz der Rhythmik, und um italienisch zu sein, hat sie zu wenig Reiz und Sinnlichkeit. Die Kritik befindet sich solchen Arbeiten gegenüber, wenn sie nicht gerade mit Stumpf und Styl ausrotten und das traurige Geschäft eines Scharfrichters üben will, in der allerpeinlichsten Lage. Man hat nirgend etwas, woran man sich halten kann. Die Musik schlüpft Einem überall durch die Finger, wie ein Aal, an dem Alles glatt und geschmei-

dig ist vom Kopf bis zum Schwanz. Doch begreifen wir sehr wohl, dass eine solche Richtung, namentlich in Deutschland, ihr Publikum findet, weil sie eben so Mancherlei in sich vereint und doch nichts Rechtes darbietet. Wir Deutsche sind gutmüthige Leute, wohlwollend und nachsichtig und begnügen uns, wenn wir nur ein Plätzchen finden, das unserer Gemüthlichkeit zusagt. *Otto Lange.*

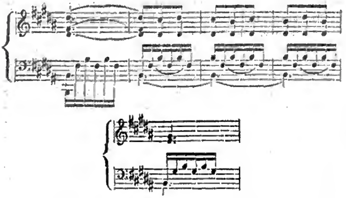
Compositionen für Pianoforte.

A. G. Ritter, Capriccio für das Pianoforte. Op. 17. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.

Eine höchst anziehende, geistvoll erfundene und mit Geschmack ausgeführte Composition, ein ächtes Capriccio, in dem sich die Laune nicht als zufällige und eigenwillige Stimmung des Componisten kund giebt, weil es ihm etwa darum zu thun wäre, sich gehen zu lassen, sondern eine scherzhafte Tändelei, welche als solche Berechtigung hat, weil ihr weder Form noch Inhalt mangelt und weil es Jedem erlaubt ist, so zu tändeln. Nicht eine launische, sondern eine launige Stimmung liegt dieser lieblichen Tondichtung zu Grunde. Die beiden Hauptgedanken stehen in Erfindung und Ausarbeitung zu einander in dem richtigen Verhältnisse; die Gegensätze des Launenhaften und des die Laune negirenden Humors gleichen sich hübsch aus und runden die Arbeit zu einem lieblichen Bilde ab. Im ersten Theil wird folgendes Motiv entfaltet und fortgesponnen:



Den Gegensatz zu ihm bildet der glücklich ausgeführte Gedanke:



Die Composition hat ausserdem den Vorzug einer nicht zu schwierigen Spielbarkeit.

Adolph Bergt, Capriccio p. le Piano à quatre mains. Op. 6. Leipzig, chez C. F. Peters.

Diese Composition ist mehr als das, was sie sein soll. Für ein Capriccio zu ausgeführt und zu wenig pikant, bietet sie im Ganzen dem Ohre bedeutende und ermüdende Längen. Es scheint, als ob der Componist kein Ende habe finden können. Dabei ist uns die Erfindung etwas trocken und da die Gedanken mehr auf Figuration als auf Ausbreitung einer Melodie beruhen, wird der ermüdende Charakter des Werks um so fühlbarer. Der Componist hat sich sichtlich bemüht, aus seiner sterilen Gedankenentwickelung herauszukommen, aber es wollte ihm nicht gelingen, die Figuration hatte sich seiner zu sehr bemächtigt. Dessenungeachtet erkennt man aus der Arbeit den Musiker, der die Form beherrscht und die Ausarbeitung geschickt auf die vier Hände zu vertheilen weiss. Dadurch wird man einigermaassen für den Mangel an Melodie entschädigt. Auch spricht sich eine ernste Kunstrichtung in dem Werke aus. Wie weit die erfindende Kraft des Tondichters reicht, vermögen wir aus der vorliegenden Arbeit nicht zu beurtheilen. Ausstattung löblich.

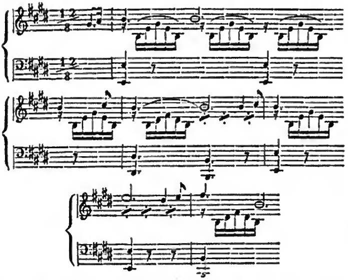
Henry Enke, Fantaisie sur l'Opéra: „Prince Eugen" de G. Schmidt p. le Piano. Op. 5. Leipzig, chez Peters.

— —, Rhapsodie p. le Piano. Op. 4. Ebend.

Beide Compositionen lassen auf einen Klavierspieler schliessen, der seinen Schülern die Sache mit Kenntniss und Geschick zurechtzulegen versteht. Die Fantasie giebt eine Introduction, worauf das Thema folgt, an das sich dann Variationen schliessen. Diese sind nicht eben schwierig, setzen jedoch bei dem Spieler einige Fingerfertigkeit voraus und nehmen Rücksicht auf die durch die moderne Virtuosität gewonnene Technik im Pianofortespiel, so dass wir an der Arbeit ein angenehmes und zugleich brillantes Musikstück besitzen. Ungefähr auf gleicher Stufe der Erfindung und Durchführung steht die Rhapsodie. Ueber diese zwischen dem Scherzo und dem Impromptu schwankende Form, die namentlich durch Dreyschock in Modo gekommen, haben wir uns schon öfters in diesen Blättern ausgesprochen. Sie vereinigt alle möglichen Elemente in sich, erinnert auch wohl an das Lied ohne Worte, oder an die Etüde u. dgl. m. Doch lassen sich meistens, so auch hier, zwei Grundgedanken herausfinden, die nicht uninteressant durchgearbeitet sind. Eigenthümliches und Neues ist indess nicht wahrzunehmen und dürfte auf dem bezeichneten Felde auch nicht leicht in's Leben zu rufen sein. Arbeiten der Art dienen immer nur dazu, von Neuem an die wahrhaft künstlerischen Formen eines Musikstückes zu erinnern und auf deren Ausbildung alle Sorgfalt zu richten. „Den Gedanken **rein** zu haben, die herrlichste von allen Gaben!"

Erneste Matthael, 4 Romances sans paroles pour le Piano. Berlin, chez Ch. Paez.

Auch hier müssen wir auf Mancherlei zurückweisen, was an verschiedenen Orten in diesen Blättern über die neueste Richtung der Pianofortemusik gesagt worden. Romanzen ohne Worte, d. i. Lieder ohne Worte sind bald so, bald anders den Mendelssohn'schen nachgebildet worden; erreicht ist das Vorbild noch nicht worden. Es bedarf zu einer Nacheiferung auch keines besondern Rathes. Denn diese Form der musikalischen Gedankenentwickelung ist eben das Kleinste, was uns Mendelssohn hinterlassen. Aber zu diesem Kleinen vermögen sich Viele zu erheben, daher die zahllosen gelungenen und misslungenen Versuche. Vorliegendes Heft zeichnet sich durch recht sinnige Melodieen aus, obwohl diese Sentimentalität, dieser Liebreiz eben nicht neu sind. Man kennt die eigentliche Natur der auf leichten Begleitungswellen getragenen Seufzer und die stürmische Leidenschaft, welche durch volle Accorde in Triolen $\frac{12}{8}$-Takt markirt wird. Also wenn z. B. die Romanze in folgender Weise beginnt:



weiss man schon bei einiger Kenntniss der Liedform, wie sich die Sache weiter entfalten wird. Am eigenthümlichsten ist übrigens die dritte und vierte Romanze und im Ganzen darf von dem Componisten gesagt werden, dass seine melodischen Ausbreitungen wie die Begleitung mit Geschmack erfunden sind, wenngleich wir nichts wahrhaft Eigenthümliches antreffen. Jener Vorzüge wegen verdienen die Romanzen Anerkennug und dürfen den Klavierspielern mit Recht empfohlen werden. *Otto Lange.*

Wien, im October.

DIE BARCAROLE.

Komische Oper in drei Aufzügen, Musik von Auber. Dargestellt im Kärnthnerthor-Theater zu Wien und besprochen in zwangloser Analyse von Walther v. Goethe.

Barcarole.
Ein Beamter.
Der Unpartheiische.

(Man klopft.)

Barcarole. *Entrez, s'il vous plait!*

Beamter. Fräulein Barcarole?

Barcarole. *C'est moi, Monsieur!*

Beamter. *Mademoiselle parle allemand?*

Barcarole. Ja, mein Herr, ich wusste, dies sei für meine Debuts in Deutchland durchaus nöthig. Die Herren Breitkopf und Härtel hatten die Güte dahin zu wirken, dass ich meine französischen Gedanken auch deutsch wiedergeben kann.*) Aber mit wem habe ich die Ehre . . . ?

Beamter. Ich erscheine officiell bei Ihnen, mein Fräulein! Ich bin Beamter der Wiener musikalischen Sicherheits- und Sanitäts-Behörde. Meine Obliegenheit besteht darin, Sorge zu tragen, dass hier in künstlerischer Beziehung Alles im alten, gewohnten Geleise bleibe, dass jede Neuerung, besonders die, welche man durch das Wort „Verbesserung" bezeichnet, vermieden werde; ebenso habe ich darüber zu wachen, dass man keine verdorbene, aber auch keine verderbliche Musik in die Stadt schmuggelt, denn leider wurden im vorigen Jahre hier die unsittlichsten Dinge gesungen; man stieg — werden Sie es glauben? — so tief herab, selbst an dem Lied: „Was ist des Deutschen Vaterland?" und anderem Derartigen grossen Gefallen zu finden. Solchem Unfug musste natürlich gesteuert werden.

Barcarole. *On est donc bien exclusif à Vienne?* — Sie sind also sehr streng hier in Wien, mein Herr?

Beamter. Im Gegentheil, mein Fräulein, äusserst liberal! Man singt im Grunde was man will; hier und da eine kleine Ausnahme; der Fremde bemerkt es kaum! Seit gestern habe ich sogar Erlaubniss erhalten, die beiden gewiss sehr freien Lieder: „Ein Veilchen auf der Wiese stand" und: „Nachtigall ich seh' dich laufen" ungehindert passiren zu lassen.

Barcarole. *Vraiment!* — Und der Zweck Ihres Besuches bei mir, mein Herr?

Beamter. Ich muss mir erlauben, Sie, werthes Fräulein, um einigen Aufschluss zu bitten. — So viel ich weiss, waren Sie schon einmal in unserer Residenz?

Barcarole. Ja, mein Herr! *mais il y a dejà quelques années de cela;* — auch erschien ich damals nicht in der Stadt; *Pokorny, le directeur du théatre de la Vienne m'avait engagée pour la saison.*

Beamter. Nun bäte ich vor Allem um etwaige Details über Ihre Abkunft.

Barcarole. *Volontiers, Monsieur!* — Doch werde ich weitläufig werden müssen. Meine Familie stammt aus dem Süden; wir sind halb Italiener, halb Spanier. Das Geschlecht der Barcarolen existirt schon seit undenklichen Zeiten, dies ist sicher, ebenso wie Ihnen wohl bekannt, dass meinen Voraltern *oft* nicht unbedeutende Rollen in historischer und politischer *Beziehung* zugetheilt waren.

Beamter. Allerdings weiss ich das und muss gerade deshalb bitten . . .

Barcarole (mit einigem Selbstgefühl). Ich begreife, mein Herr! *et j'en suis fière!* — Ja, mit Stolz gedenke ich der innigen Beziehungen, welche z. B. Masaniello mit meiner unvergesslichen Vorfahrin, der reizendsten aller „Barcarolen" *verknüpften*, jener Barcarole, die seine stete Begleiterin war und noch im letzten Augenblick den sterbenden Helden mit ihrem Liebes- und Freiheitshauch umschwebte! — Nie werde ich vergessen, wie . . *Mais ne craignez rien! — pour moi, je suis pas politique, un peu d'intrigue c'est tout ce qu'il me faut et avouez, Monsieur: une femme sans intrigue, ne serait-elle pas bien ennuyeuse?* — Wie unser Geschlecht nach Frankreich kam, ich weiss es nicht; wahrscheinlich zu Schiffe. Auch in Deutschland leben hier und da zerstreut Abkömmlinge der Barcarolen, obgleich das südliche Blut in ihnen bedeutend abgekühlt scheint, denn die guten blassen deutschen „Schifferliedchen" erinnern so wenig an den Zauber, der in meiner Familie lebt, wie überhaupt der gute deutsche Name „Schifferliedchen" noch an „Barcarole" erinnert! — „Schifferliedchen!" — *Trouvez vous que ce mot soit fort jolie?*

Beamter. Und Ihre eignen Eltern, mein Fräulein?

Barcarole. Meine Eltern?

Beamter. Ja, mein Fräulein, wer war Ihr Herr Vater?

Barcarole. O, ich habe nicht nur einen Vater, ich habe vier Väter! — *Cela vous étonne?* — Aber hören Sie selbst: Mein erster Vater, der Bariton-Graf von Fiesko, Obersthofmeister des Herzogs von Parma, brachte mich, ganz jung und unentwickelt, mehr dem Ohr wie dem Auge zugänglich, in das Dachstübchen seines Halbbruders, des jungen Tenorsingenden Componisten Fabio. Dieser, sehr entzückt von meinem anmuthigen Wesen, versprach meiner äussern Erscheinung die nöthige Form zu geben und bürgte im Voraus für den Erfolg, den ich erringen würde, wenn ich nur erst in ein brillantes Instrumentationscostüm gesteckt sey; dies mit der Liebe eines treuen Pflegevaters auszuführen, setzte er sogleich ins Werk. *Vous voyez!* da ist der Vater No. Zwei — Dass meine beiden musikalischen und poetischen Väter ihre Gefühle für einander, so wie ihre Gedanken und Wünsche mich betreffend nicht aussprachen, sondern aussangen, und zwar in zwei lebendigen, anmuthigen Duetten, das erste in

---

*) Der deutsche Klavierauszug der „Barcarole" erschien in Leipzig bei Breitkopf & Härtel.

C-Dur und das zweite — aber an dem zweiten war ich selbst zu sehr betheiligt, davon kann ich nichts sagen, — versteht sich von selbst. — Ich war damals zwar, wie ich schon berichtete, noch sehr jung, aber Fabio's frohe Sechsachteltact-Weise: „Hoch lebe die Tonkunst" wird mir eben so unvergesslich bleiben, wie ich die rührenden Worte und Melodieen, mit denen beide Geschwister ihr schönes brüderliches Verhältniss ausdrückten, nicht aus dem Gedächtniss verliere. — Durch einen wunderbaren Zufall hatte fast zu derselben Zeit, Sr. Excellenz der Herr Minister Graf von Felino den lebhaften Wunsch: Vater einer „Romanze" zu werden, ja in seiner stupiden Eitelkeit glaubte er schon, es zu sein, und liess den ehemaligen Lehrer Fabio's, einen alten Organisten, Namens Caffarini, bereits die Eigenthümlichkeiten und Genialitäten der kleinen, ungeborenen Romanze, denn ungeboren war sie, was auch der Minister sagen mochte, bewundern. Der Orden- und Stellensüchtige Caffarini, von Sr. Excellenz zur Wärterin für die Geburt der „Romanze" erwählt, war in der That hart bedrängt, weil Niemand wusste, wie die „Romanze" herbeischaffen und doch erwartete der Minister mit Vaterstolz jeden Augenblik das Erscheinen des Tonkindes. — Da erblickte Caffarini mich; obschon noch nicht *en grande tenue musicale,* denn Fabio war unterbrochen worden, als er mich eben herausputzen wollte, entdeckte der Alte sogleich die mir innewohnenden Eigenschaften und stellte mich deshalb klug und pfiffig dem Minister als das von diesem ersehnte Kind vor. Sr. Excellenz feierten sogleich, um nicht hinter den Sängern Fabio und Fiesko zurückzubleiben nebst dem Organisten meine Geburt in einem sehr lebendigen „Duett;" und ebenso wie meine Väter Fiesko und Fabio durch brillante Toillette mein Aeusseres noch zu heben beabsichtigt hatten, ebenso war auch er mein Vater No. drei, entschieden dafür, das supponirte Kind seines heiligen, oder vielleicht auch unheiligen Geistes, — bei einem Minister weiss man oft nicht so genau was für einen Geist er hat, — durch Meister Caffarini möglichst geschmackvoll und glänzend ausstatten zu lassen. So wurden mir denn zwei Wege eröffnet für mein début in der grossen Welt: Fabio, der zu der Tochter des Ministers beschieden war, wollte mich dieser vorführen; der gute Bursche glaubte sich nämlich von der edlen Dame geliebt, während doch eigentlich Niemand, nein durchaus Niemand an ihn dachte, als die kleine Putzmacherin Gina, die Nichte Caffarini's, welche freilich keinen Vater mit Portefeuille besass, wohl aber ein warmes, treues Herz und eine reizende Stimme, die sie uns bereits in ihrer lieblichen, im Schluss so wahrhaft piquanten, Entrée-Arie zu hören gab; — der Minister seinerseits, projectirte, mich sogar in die Nähe der Herzogin zu bringen und hoffte dort Wunderdinge von mir. — Jedenfalls schliesst hier ein Abschnitt meines Lebens! Ja, gewiss, *c'est — comment dirai-je — c'est la fin de mon enfance! le second acte commence!* — Aber soll ich auch fortfahren, mein Herr? oder sind Sie schon befriedigt von meinen Berichten?

Beamter. Befriedigt bin ich vollkommen, muss aber dennoch bitten . . . . (Schluss folgt.)

Berlin.

Musikalische Revue.

In der KÖNIGLICHEN OPER erntete Fr. Köster am 5ten die glänzendsten Lorbeeren durch Darstellung der Donna Anna im „Don Juan". Die Künstlerin war an diesem Tage sehr glücklich disponirt, der Klang ihrer Stimme übertraf sich selbst und die Einsicht, mit der sie der Rolle consequent eine einheitliche Idee unterbreitete, zeigte einen grossen Fortschritt im Drama. Mit hinreissender Gewalt wirkte daher das Recitativ und die grosse Arie des ersten Actes; plastischer Ausdruck in den Bewegungen und weise Mässigung in den Mitteln rundeten das Spiel gleichmässig ab. Im Uebrigen hatte die Darstellung manche Mängel, die sich freilich nicht eher beseitigen lassen, als bis die Titelrolle einen neuen talent- und stimmbegabten Vertreter gefunden haben wird. Auch der neue Masetto, wenngleich zu Hoffnungen berechtigend, befindet sich noch ziemlich in den Anfängen theatralischer Laufbahn. Musik aber und Orchester entschädigen für Manches und ziehen mit Macht die Verehrer der Kunst in die Räume.

Die ITALIENISCHE OPER führte „l'Elisir d'amore" auf. Das Theater war so zahlreich besucht, wie in dieser Saison noch nie. Aber Sgra. Penco ist auch eine Adina, die mit feinstem dramatischen Talent und mit seelenvoller Stimme ausgestattet, dem Institut einen neuen Impuls zu geben vermag. Wir haben eine im Ganzen so befriedigende Darstellung der Oper noch nicht gesehen. Die coquette Italienerin weiss zu fesseln; sie kennt die Effecte der Musik und des Spiels und ist überall vollständig bei der Sache. Dacapo- und Hervorruf zeichneten mehrere Nummern aus. Der gutmüthige, sentimentale Nemorino kann nicht glücklicher dargestellt werden, als durch Sgr. Laboeetta. Es ist in der Rolle nicht etwa blos der Gesang, sondern die eindringlichste und naivste Action, mit der dieser treffliche Künstler die Rolle Schritt für Schritt ausstattet. Lassen der Dulcamara und Belcore auch noch Manches zu wünschen übrig, so hat ihre Leistung jedenfalls im Einzelnen manches Gute und mit Anerkennung muss ihrer Betheiligung an den Ensembles erwähnt werden, die jetzt fleissiger als früher einstudirt werden und niemals störend in den schnellen Verlauf der Handlung eingreifen. Das Publikum zeigte sich in seinen Beifallsäusserungen sehr belebt. *d. R.*

Feuilleton.

Eine Lebende und eine Todte.

Angelika Catalani ist vor Kurzem bekanntlich in Paris an der Cholera gestorben, und Henriette Sontag ist zum Theater zurückgekehrt. Jedes Menschenleben giebt Stoff zu einem wundervollen Roman, das Leben der Frauen aber mehr, als das der Männer, und das Leben einer Sängerin den meisten.

Ihr Männer wisst nicht, wie seltsam die Welt mit der Seele einer Künstlerin umgeht. Alles Entzücken, alle Verzweiflung arbeitet nach einander unter dem Flor, der ihre Brust verhüllt. Dasselbe Weib, das heut mit blitzendem Auge und seligem Lächeln den kleinen Fuss auf Euren Nacken setzt, liegt morgen bleich, aufgelöst, zerschmettert auf dem Teppich, den Eure Schmeichelei unter ihre Sohlen gebreitet hat. Und wenn Ihr hundert Jahre Champagner trinkt oder Mohnsaft einnehmt, Ihr empfindet in allen Euren Träumen nicht, was ein Weib vom Theater wachend erlebt. Geht den Spuren ihres Schicksals nach, wie sie sich hier und da in Erzählungen, Anekdoten, Reminiscenzen ihrer Zeitgenossen abdrucken, und Ihr werdet überall eine Fülle von Leben, einen ewigen Kampf, oft ein furchtbares Verhängniss finden. Es ist etwas Gespenstiges dabei; glaubt mir, es giebt ein Grauen, auch hinter den Coulissen und auf dem prosaischen Schnürboden unseres Theaters. Nehmt an, jeder Mensch habe seinen Engel, einen kleinen, getreuen Hausgeist, der über ihm schwebt, ihm die Steine aus dem Wege sucht, ein weiches Tuch an die weinenden Augen drückt, das trockene Brot in Ku-

chen verwandelt und mit einem weichen Zauberpinsel emsig Roth und Gold auf die grauen Wände malt. Gut, auch das Weib, welches zum Theater geht, hat einen solchen Engel, der mit ihm plaudert, wenn die alten Kirchenglocken läuten und es am Ohrläppchen zieht, wenn es einem schwarzen Schnurrbart nachsieht.

Es sind jetzt 50 Jahre her, da trat Angelika Catalani aus dem Kreuzgange des römischen Nonnenklosters heran an den kleinen Wagen, auf dem sie ihr Maestro Boschi in die Welt entführte. Das 14jährige Mädchen war bereits ein Wunder Italiens. Hatte nicht der würdige Kardinal verboten, das Kind im Chor der Kirche singen zu lassen, weil ihretwegen halb Rom hineinströmte und die junge Männerwelt dem Allerheiligsten den Rücken zukehrte und der kleinen Angelika Bonbons und Blumen in solchen Massen zuwarf, dass die Nonnen neben ihr fast erschlagen wurden? Und hatte nicht die Superiorin, trotz dem Verbot, das Wunderkind doch singen lassen, weil das Kloster reich wurde durch die Opferpfennige der zahllosen Bewunderer? Du hast sehr früh Triumphe gefeiert, Angelika Catalani, Du warst noch Kind, als die Gespenster der Kunst sich um Dein Haupt lagerten. Der Boschi machte Dich zu etwas, Du wurdest seit 1800 das Entzücken von Italien, Lissabon, Paris und London. Damals nannten sie Dich eine Göttin, denn Du warst ein schönes Weib, eine edle Gestalt mit stolzem, römischem Antlitz und glühenden Augen, Du hattest eine köstliche Stimme, welche in Tiefe und Höhe von gleichem und reinem Metall war, und Du verschmähtest es nicht, sehr fleissig zu sein, und warst ein Wunder von Technik, welches Allerlei mit der Stimme machen konnte, auch Dinge, über welche sich Dein kleiner Schutzgeist schämte und ärgerte. Da, auf dem Gipfel Deines Ruhmes, als halb Europa begeistert zu Deinen Füssen sass und Dich umschwärmte, da hast Du den confiscirten Capitain Valabregue geheirathet, das Subject. Er wurde Dein Tyrann, der Dich misshandelte, mit Deiner Kunst schamlosen Wucher trieb und Dein Geld vergeudete; er machte Dich habsüchtig, anmaassend, zur Egoistin! Von 1816 bis 1826 zogst Du von Lissabon bis Petersburg und sammeltest Wälder von Lorbeeren, innerlich aber verkamst Du und wurdest müde. — Seit 1826 lehrtest Du Andere singen. Dein Herz war verkohlt, zusammengezogen, aber Du konntest es doch nicht lassen, für die Geister der Soffiten zu arbeiten; Du schmücktest ihnen neue Opfer. Vor ein paar Jahren sagten Dich die Zeitungen todt, Du musstest in den Zeitungen dagegen protestiren und erklären, dass Du noch am Leben seiest. Arme Angelika! — Und jetzt stirbst Du als 65jährige alte Frau mit Hunderttausenden zusammen an einer gemeinen Seuche, welche massenhaft tödtet und in die Gruben wirft, ohne Distinction, ohne alle dramatische Pointen, fast unbemerkt. — Warst Du glücklich auf Erden, Dame Catalani? Du hast viel geweint und viel gelacht, Du hast viel gesündigt und viel Gutes gethan, und Dein Leben war sehr reich an Bildern, Erfahrungen und Verwandlungen, denn Du hast Unglück gehabt in Deiner Liebe und grosses Unglück in Deiner Ehe, und Dein Herz war todt, bevor Du starbst.

Du bist gestorben und die Sontag geht zum Theater zurück.

Während die brünette Römerin auf goldenem Wagen von einem Ende unsers Erdtheils bis zum andern flog, schlüpfte aus den Sälen des Conservatoriums zu Prag eine blonde Rheinländerin hin er die Coulissen. Einundzwanzig Jahre jünger als die Catalani, betrat sie eben so viele Jahre später die Bretter. Wie einst das Auftreten der Italiener in Venedig, so war der Sontag erstes Debut in Prag von ungeheurem Erfolg. Ueber Wien und Berlin zog sie ihre Zauberkreise nach Paris, und hier begegneten einander um das Jahr 1826 das aufsteigende Gestirn der Blondine und das rothe Kometenlicht der Brünette, welche vom Zenith ihres Ruhmes langsam herniederstieg in die Wolken der Resignation. Wie die Catalani, so war die Sontag eine schöne Repräsentation der Kunst ihres Volkes, der Reiz jungfräulicher Anmuth und Bescheidenheit, die naive Schalkhaftigkeit der graziösen Figur und die liebenswürdige Sentimentalität ihres Gefühls bildeten einen vortrefflichen Gegensatz zu dem sicheren Stolz, der bewussten Kraft ihrer Schwester. Selten hat einer Künstlerin die Welt so freundlich zugelacht, ihren Theaterhimmel umschwebten keine düsteren, dämonischen Gestalten, es waren die weichen Elfen der romantischen deutschen Musik, welche über ihren Soffiten sassen und ihr Gesichter schnitten; selten schien die Jugend einer Sängerin so glücklich als die ihre. Und was ist aus ihrem Leben geworden? Sie heirathete im vollem Glanze ihres jugendlichen Künstlerlebens einen Grafen Rossi, sie verschwand von der Bühne und begann das Leben einer Salondame in exclusiven Kreisen. Was sie in dieser Zeit durchgefühlt und gelitten, das soll ihr Geheimniss bleiben; wir sahen nur eins, zwanzig Jahre war sie vom Theater getrennt und jetzt **muss** sie auf die Bretter zurück. Auch sie wird durch eine gespenstige Gewalt an den blonden Haaren zurückgezogen an die Stelle, auf der sie einst dem Verhängniss verfiel. Ihre erste Rolle war die Prinzessin in „Johann von Paris", welche wird die letzte sein? Was wird das Weib, die Künstlerin bis zu dieser letzten Rolle noch an Freud und Leid zu geniessen haben?

Wir Deutsche haben eine Pflicht der Dankbarkeit gegen sie zu erfüllen. Alles Schöne, was wir von ihrer Zukunft kaum hoffen, wollen wir ihr von Herzen wünschen. *Grenzboten.*

Nachrichten.

Berlin. Se. Majestät der König haben Allergnädigst geruht, dem Musikdirector **Truhn** in Elbing das Prädicat: Königlicher Musikdirector beizulegen.

Brandenburg. Zur Säcularfeier des vor 900 Jahren durch Kaiser Otto den Grossen gestifteten Bisthums „Brandenburg" und bei Wiedereröffnung des hiesigen ehrwürdigen Domes, welcher fast ein ganzes Jahr dem gottesdienstlichen Gebrauche entzogen war, fand im letztern am 1sten October 1849 wieder zum ersten Mal ein Gottesdienst statt, welchem I. M. der König und die Königin, so wie die Prinzen und Prinzessinnen beizuwohnen geruhten. Zu dieser kirchlichen Feier war auf Allerhöchsten Befehl auch der Königl. Domchor aus Berlin hierher gekommen. Schon oft haben wir in Ihrer geehrten Zeitung, sowie in andern Blättern, über die Leistungen des erwähnten Domchors viel Rühmliches gelesen; da uns nun aber der Genuss zu Theil geworden, ihn selbst zu hören, so müssen wir, ohne es zu übertreiben, gestehen, dass alle unsere davon gehegten Erwartungen bei Weitem hinter der Wirklichkeit zurückstanden. Eine solche Reinheit der Intonation und eine solche feine Nüancirung, wie der Domchor offenbarte, haben wir bis jetzt noch von keinem Sängerchor gehört. Man wähnte bei dessen Gesang gleichsam Engelstimmen zu vernehmen. Zum Eingange der gottesdienstlichen Feier wurde von gedachtem Chor der vom verewigten Mendelssohn componirte 100ste Psalm vortrefflich gesungen. Darauf folgte eine von unserm Musikdirector **Seyfert** recht gut componirte Cantate mit Posaunen- und Trompeten-Begleitung, welche der hiesige Gesangverein genügend ausführte. Die dann verrichtete Liturgie mit einem achtstimmigen Kyrie von Mendelssohn in Palestrina'schem Styl war von unbeschreiblich erhebender Wirkung und wurde sammt dem Gloria, Halleluja und Sanctus vom Domchor wundervoll gesungen. Zum Schluss ertönte das Te Deum, abwechselnd vom Domchor und von der Gemeinde mit Orgel- und Posaunen-Begleitung, so wie

unter dem Geläute der Glocken aller Stadtkirchen und des Domes ausgeführt, was von der erhebendsten Wirkung war. Gegen Abend, wo sich die Gäste zur Rückfahrt nach Potsdam und Berlin auf dem Eisenbahnhofgebäude einfanden, hatten wir noch den hohen Genuss, einen herrlichen Gesang der Tenoristen und Bassisten des Domchors zu vernehmen. Es galt derselbe ihrem tüchtigen Director, dem rühmlichst bekannten Musikdirector Neithardt zu Ehren, dem die Sänger dabei mehrmals ein herzliches Lebehoch ausbrachten. Auf dringenden Wunsch hoher Mitreisender trugen erwähnte Sänger daselbst noch einige Lieder wiederholentlich vor. Nur ein solcher Dirigent wie Neithardt, vermag einen so bewundernswerthen Sängerchor, wie der Berliner Domchor ist, heranzubilden.

Königsberg. Die bei uns lange erwartete Oper „das Thal von Andorra" von Halévy wird binnen Kurzem in Scene gehen.

Frankfurt a. M. Hr. Adolf Märsch, Mitglied der hiesigen Bühne, geht nach Brasilien als Kirchen-Organist mit einem jährlichen Gehalt von 4000 Gulden.

— Leider war das für die im badischen Feldzug verwundeten Krieger veranstaltete Concert nicht nach Wunsch besucht. Namentlich gefiel die mit grossem Geschmack und Präcision ausgeführte Ouverture von Leutner, vom Musikchor des 30. Preuss. Infanterie-Regiments ausgeführt. Ausserdem wirkten Hr. Stigelli mit dem Vortrag einiger sehr beifällig aufgenommener Lieder und die Hrn. Baldenecker und Bockmühl mit.

Leipzig. Ungeachtet der Messe hatten wir einen schwachen Theaterbesuch. Auber's „Maskenball", neu einstudirt, erwarb sich ganz besonders durch Hrn. Wiedemann als Gustav, Hr. Salomann als Ankarström und Frl. Mayer als Melanie vielen Beifall. Das sehr ausgedehnte Ballet ermüdete.

— Unsere Gewandhaus-Concerte haben wieder begonnen unter Hr. Rietz Direction und Assistenz des Concertmeisters David. Der lebhafte Beifall, welcher diese Künstler an ihrem Pulte empfing, gab das anerkennendste Zeugniss, wie sehr man deren Leistungen schätzt und sich freut, Hrn. Rietz unserm Musikleben erhalten zu sehen. Ausser der meisterhaft zum Beginn des Concerts ausgeführten Ouverture zu „Oberon" sang Mad. Cornet aus Hamburg und ihre Tochter, und Hr. Joachim spielte das Mendelssohn'sche Violin-Concert mit ausgezeichneter Bravour und vollendeter Technik.

Dresden. Ein Tenorist Himmer aus Wien, der hier als Ottavio im Don Juan auftrat, ist total durchgefallen.

Wien. Das verwaiste Personal des verstorbenen Strauss hat einstimmig den Sohn desselben zum Dirigenten gewählt. Am 7ten wird im Volksgarten das erste Concert desselben stattfinden. Der bisherige Verleger der Strauss'schen Tänze, Hr. Carl Haslinger, hat hierzu eine Trauer-Walzer-Parthie selbst componirt und diese „Nachruf an Strauss Vater" benannt. Diese wird an diesem Abend zur Aufführung kommen. Am Montag findet in der Kirche am Hofe ein Requiem für Strauss statt, in welchem Frau Hasselt-Barth, Frl. Engst und die Hrn. Standigl und Ander mitwirken werden, so wie die Kapelle des Verstorbenen.

München. In Vorbereitung ist Halévy's „Thal von Andorra". Unser Theater füllt sich in dem Maasse, als die Hallen unsers Ständehauses leer werden. Man hört lieber eine gute Oper, als langweilige Debatten, die zu keinem Resultat führen.

— Frl. Hefner (Tochter des Landrichters in Friedberg) debütirt hier auf unserer Bühne. Sie ist im hiesigen Conservatorium gebildet und ihre Stimme so bedeutend, dass sie an die Schechner und Metzger erinnert.

Schwerin. Hr. Wachtel aus Hamburg, der bei uns engagirt ist, laborirt bei seinem bisherigen Auftreten an einer so ausserordentlichen Befangenheit, dass die dem Sänger beiwohnenden Stimmmittel bis jetzt noch zu gar keiner Geltung kommen. Hoffen wir, dass diese sich bald legt und wir an ihm einen guten Sänger engagirt hätten.

Brüssel. Am 30. October beginnt Hr. Lutz die deutschen Opern-Vorstellungen.

Amsterdam. Röder hat die Oper mit „Martha" eröffnet; nächstens kommt „der Freischütz" daran. Das Haus war bis jetzt gefüllt. Frl. Romani, unserm Publikum von früher bekannt, gefiel wieder sehr.

Paris. „Die Stumme von Portici" war auf Mittwoch angesetzt, Espinasse sollte die Rolle des Masaniello singen, indessen sang Poultier diese Parthie, mit welchem Tausch das Publikum sich sehr zufrieden erklärte. In vierzehn Tagen wird „der Prophet" mit Mad. Viardot, Roger und Mad. Castellan wieder aufgeführt.

— Schon beschäftigt man sich mit der neuen Oper von Auber: „*l'Enfant prodigue*", dessen Sujet aus dem alten Egypten entnommen. Natürlich wird eine glänzende Inscenesetzung damit verbunden.

— Im Laufe des Winters hoffen wir Mad. Cerito und Hrn. St. Léon hier auftreten zu sehen, und zwar in einem neuen Ballet.

— Am 4. October fand die erste Aufführung der neuen 3actigen Oper von Halévy: „*la Fée aux roses*", deren Text von Scribe und St. George ist, statt. Der Erfolg war ein glänzender, reicher Beifallssturm begleitete jede Nummer und zum Schluss des Werkes wurden Darsteller und Componist stürmisch gerufen und mit einem Blumenregen empfangen. In nächster Nummer einen ausführlichern Bericht.

Konstantinopel. Anfangs September fand ein Sängerfest statt, welches Graf Pourtales, der preussische Gesandte, bei seinem Landhause in Radiköj veranstaltete. Die Mitglieder der Konstantinopeler Liedertafel, die sich Teutonia nennt, waren zahlreich vertreten, zechten, tafelten nach Herzenslust bis spät in die Nacht und erfüllten jene reizende Gegend des asiatischen Strandes mit ihren klangreichen Chören. *H. C.*

New-York. Frl. Jacques, früher in Hamburg, später in Cöln engagirt, wird nächstens hier in der englischen Oper auftreten, zunächst in Balfe's „Gitana".

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Bei **Franz Köhler** in Stuttgart ist jetzt complett erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Gassner, Dr. F. S., Grossherzoglich badischer Hof-Musikdirector, **Universal-Lexikon der Tonkunst.** Neue Handausgabe in einem Bande, 116 Bogen in 4to. Mit dem Portrait Mendelssohn-Bartholdy's in Stahlstich. Elegant brochirt 5 Thlr. 21 Sgr. Fein Halbfranz in Kalbleder gebunden 6 Thlr. 9 Sgr.

Dieses Werk umfasst das ganze Gebiet der Musikwissenschaft und enthält die Biographieen aller sich um die Musik verdient

gemacht habenden Persönlichkeiten. Der Verfasser hat darin mit grösstem Fleisse das umfangreiche Schilling'sche Lexikon in sieben Bänden auf einen Band reducirt, unbeschadet der Reichhaltigkeit, und mit gewissenhafter Fortführung des Stoffes bis zu Ende des Jahres 1848.

Wir können deshalb das Werk, das durch seine höchst elegante Ausstattung sich besonders auch zu Geschenken eignet, allen Verehrern und Freunden der Musik als die vollständigste und brauchbarste musikalische Encyclopädie mit Recht empfehlen.

Offerte für Theater-Directionen.

Hierdurch erlauben wir uns, den Löbl. Theater- und Musik-Directionen die ergebene Anzeige zu machen, dass wir in den Besitz der Autorrechte sämmtlicher Compositionen des verstorbenen Hof-Componisten **Hermann Schmidt** gelangt sind, und deren Aufführungsrecht ferner nur durch Uebereinkommen mit uns zu erreichen ist, wenn nicht bereits dieses Recht früher auf rechtmässigem Wege erworben worden. Ausser der grossen Anzahl von Instrumental-Compositionen jeglicher Art, wobei eine bedeutende Auswahl von

Balletsätzen, Tänzen etc.

sind namentlich bemerkenswerth:

Vestrissinos vor Gericht, Ballet in 1 Act.
La triomphe de l'amour, Divertissement in 1 Act.
Der Polterabend, Ballet in 1 Act.
Undine, grosses Ballet in 3 Acten.
Der Schweizersoldat, Ballet in 1 Act.
Der arme Fischer, Divertissement in 1 Act.
Ein Stündchen im Bade, Oper in 1 Act.
Der gestiefelte Kater, Ballet in 2 Acten.
Die Rosenmädchen, Ballet in 1 Act.
Der Mutter Namenstag, Ballet in 1 Act.
Schweizer-Divertissement.
Robinson Crusoe, Ballet in 3 Acten.
Der Soldat aus Liebe, Ballet in 2 Acten.
Diana à la chasseresse, Divertissement.
Die Zigeuner, Ballet in 3 Acten mit 1 Vorspiel.
Die Feen, Ballet in 2 Acten.
Das Jubiläum, Ballet in 1 Act.
Liebeshändel, Ballet in 1 Act.
Ungarisches Divertissement.
Pygmalion, Ballet in 1 Act.
Die slavische Försterfamilie, lebendes Bild.
Tyroler Divertissement.
Robert und Bertram, Ballet in 2 Acten.
Die Doppelflucht, komische Oper in 3 Acten.
Die Danaiden, Ballet in 2 Acten.
Lebendes Bild mit Gesang.
3 Genrebilder von L. Schneider.
Die verhängnissvolle Omelette, Singspiel in 1 Act.
Die Militairpflichtigen, Singspiel in 1 Act.
Die Tänzerin auf Reisen, Divertissement.
Der Schutzgeist, Ballet in 2 Acten.

72 Entreacts für kleineres und grösseres Orchester.

Sämmtliche vorstehende Compositionen sind durch uns zu beziehen und werden wir die Preise möglichst billig stellen.

Ed. Bote & G. Bock
(Gustav Bock)
Königl. Hof-Musikhändler
BERLIN, Jägerstrasse 42. BRESLAU, Schweidnitzerstrasse 8. STETTIN, Schulzenstrasse 340.

Binnen Kurzem erscheint in demselben Verlage:

IMMORTELLEN

zur Erinnerung an

JOHANN STRAUSS.

Walzer von

Josef Gung'l.

Sämmtlich zu beziehen durch **Bote & Bock** in Berlin, Breslau u. Stettin.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8. Stettin, Schulzenstr. No. 340.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 42. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 17. October 1849.

Zu beziehen durch:
WIEN. Pietro Mechetti qm Carlo.
PARIS. Brandus et Comp., 87. Rue Richelieu.
LONDON. Cramer, Beale et Comp., 201. Regent Street.
St. PETERSBURG. A. Bullner.
STOCKHOLM. Hirsch.

NEW-YORK. Scharfenberg et Louis.
MADRID. Union artistico-musicae.
ROM. Merle.
AMSTERDAM. Theune et Comp.
MAYLAND. J. Ricordi.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerst. 8, Stettin, Schulzenst. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. } mit Musik-Prämie, beste-
Halbjährlich 3 Thlr. } hend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr.
Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Die ästhetische Bedeutung der Tonverzierung. — Recensionen (Mehrstimmige Gesänge; Musikunterricht; Die Barcarole). — Berlin (Musikalische Revue). — Feuilleton (Die schwedische Sängerin Mathilde Indebetou.). — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Die ästhetische Bedeutung der Tonverzierung.

Von *Fr. C. Schwiening.*

Herr Prof. Lobe klagte vor längerer Zeit in einem Artikel der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung die unbestimmten Ansichten über die musikalische Tonverzierung und Manierenkunst an. Ich habe den früher gelesenen Artikel nicht wieder finden können. Er ist mir nur allgemein erinnerlich und war vielleicht wörtlich so gegeben:

„Wenn ich, musikalischen Betrachtungen mich hingebend, in ruhiger Abendstunde auf meinem Zimmer umhergehe, an die Tonverzierung oder Tonausschmückung durch musikalische Manieren und besonders an ihre Ausführung in Orchesterwerken denke, so gerathe ich in viele Zweifel, komme zu keiner bestimmten Auffassung und weiss nicht, was ich aus den Manieren machen soll."

Wörtlich treu ist diese Anklage nicht und bitte ich, sie mit ihrer Entlehnung aus der Erinnerung zu entschuldigen. Ich weiss nicht, ob sie eine Erledigung gefunden hat; ich versuche, auf die angeführten Worte zu antworten.

Es wird hier einem Kunstmittel, der musikalischen Manierenkunst, unbestimmte Auffassung vorgeworfen, ein Vorwurf, der sonst ganz allgemein der Musik gemacht wird. Ich kenne Hr. Prof. Lobe aus seiner allgemein geschätzten Compositionslehre, aus seinen lehrreichen Artikeln in musikalischen Zeitschriften und höre von seinen fortgesetzten Bestrebungen als Lehrer der Composition in Leipzig. Ueberall dringt er in seinen Kunstbestrebungen auf bewusstvolle, verständige Auffassung, und auch in den angeführten Worten regt er die bedeutungsvolle Auffassung der Manieren in der Musik an.

Hr. Prof. Lobe fragt nach der sinnvollen Bedeutung in den Musikmanieren. Ich versuche allgemein darauf zu antworten und werde soweit damit auch den Tonschmuck in Orchesterwerken bedenken. Die besondere Besprechung des Tonschmuckes in den letztern, auf welche die Frage wahrscheinlich auch gerichtet war, schliesse ich aus, doch werden sich gelegentlich einige allgemeine Bemerkungen über die Manieren geltend machen.

Meine Aufgabe ist nicht leicht. Jene Deputirtenkammer verweigerte einen gewünschten Zuschuss zur Oper, weil man sich, nach der Ansicht der Majorität aus den Provinzen, mit weniger Trillern begnügen wolle. Mit den letztern sind wir jetzt überflüssig bedacht, doch kommen wir mit ihnen der von Hrn. Lobe gewünschten Entwickelung eher verhindernd als befördernd entgegen. Wer vermag überall in die geheimen Intentionen und Schöpferkraft des Tondichters einzudringen? Der heitern Kunst der Tonverzierung gegenüber, die uns mit ihrer Wirkung erfreuet, ist meine Besprechung ernst; doch ich versuche sie, weil Herr Lobe gefragt hat.

Was wollen all' unsere Pizzicato's, Tremolo's, Triller, Doppelschläge u. a.? Unsere heutige Manierenkunst ist, theilweise abgeändert, aus der ältern hervorgegangen; ein Blick in die Bach'sche und Hummel'sche Klavierschule bestätigt dies, giebt aber noch keine nähere Antwort auf unsere Frage.

Wir halten uns an die Tonverzierung in gegebenen Kunstwerken, besonders in denen von S. Bach und Beethoven; die letztern sind in der Anwendung ihres Tonschmucks bedeutend. Allgemein kann man die Manieren als moderne Decorationskunst erklären. Die Manier ist kein musikalisches Element, aber ein Kunstmittel, in dem Tonsatze die elementarische Bedeutung herauszuheben, wirksamer zu machen; sie ist ein harmonisches, melodisches und rhythmisches Aus-

drucksmittel. Unsere Doppel- und dreifachen Triller sind auf accordische Intervalle gebaut, die ihren tragenden, aushallenden Charakter in der ausführenden Manier entwickeln. Die melodische Bedeutung macht sich in der Verzierung eines Melodietons in einem Satze oder Motive geltend, und charakteristische Vorschlagstöne treten dem rhythmischen Elemente hinzu. Wo die elementarische Kraft in der musikalischen Entwickelung unzureichend ist, da helfen die Manieren nach. Die musikalische Satz- und Formbildung erregt, spannt und steigert; auf ihrem Gipfelpunkte findet sie ein entscheidendes Ausdrucksmittel in der Manier. Die letztere ist der höchste musikalische Gefühlsausdruck, sie bezeichnet ein überströmendes, ergiessendes Gefühl.

In der Manier werden die zu ihrer Bildung erforderlichen Töne vollkommen entwickelt durch Anschlag und Behandlung; Manierentöne sind Mustertöne für alle Tonbehandlung; das trillernde Klavierspiel trägt und unterhält den Ton länger. Nach Hrn. P. Griepenkerl sah S. Bach den Triller für eine mehrfache Wiederholung eines Vorschlags an und fand den ästhetischen Reiz desselben in der mehrfach wiederkehrenden Abwechselung eines Vorhalts und seiner Befriedigung, woraus sich auch der Nachschlag als letzte Befriedigung erklärt. (Die Bach'sche Vorschrift, den Triller allgemein mit dem Hülfstone anzufangen, widerspricht unserer heutigen Melodie.) Nach Hummel sind „die Ausschmückungszeichen, Vor- und Nachschläge, Manieren in der Musik wegen der genauen Verbindung der Töne, des Zusammenhangs der Melodie, des Nachdrucks und des guten und schönen Vortrags wegen unentbehrlich."

Diese letztere Bemerkung über die allgemeine Bedeutung der Manier führt mich zu ihrer Verwendung in gegebenen Kunstwerken, und werden wir hoffentlich auch so ihrem Wesen auf die Spur kommen.

Hummel sagt: „die Manieren sind des guten und schönen Vortrags wegen unentbehrlich." Gewiss sind sie in klassischen Werken auf die vollkommene Ausführung berechnet. Ich erinnere hier an die *C-moll*-Fantasie No. 1 von S. Bach. Der Triller auf der ersten Seite, in der Mitte einer Triolenfigur, mässigt die lebendige Bewegung der Stelle und hält von überschwenglicher Bewegung, als der Ausführung nachtheilig, zurück. Auch Beethoven erleichtert durch seinen flatternden Schneller die Ausführung der Triolenfigur auf der zweiten Seite in seinem herrlichen *B-dur*-Trio Op. 97. Wegen allgemeiner Verbreitung darf ich wohl auf beide Werke mich beziehen und auch noch der chromatischen Fantasie von S. Bach gedenken, worin der kleinste Zug bedeutend ist, um so mehr auch die Tonverzierung darin. Merkwürdig in der Manierenbedeutung ist auch die schöne Choralbehandlung für die Orgel von S. Bach über den Choral: „Schmücke dich o liebe Seele". Die Tonverzierung darin ist sehr reich und ergreifend, beschränkt sich aber auf den Cantus firmus und die Manualbegleitung; das obligate Pedal wird gänzlich davon ausgeschlossen und so viel ich bis jetzt bemerkt habe, hat S. Bach die Tonverzierung in allen Pedalstimmen vermieden. Vor Jahr und Tag wurde ein Pedaltriller Veranlassung zu einem umständlichen Processe. Ich finde die Trillerbewegung auf dem Pedal unnatürlich, und mag jener auch blaffend und klaffend genug ausgefallen sein.

Auch Beethoven macht im obigen Werke in der Klavierstimme im ersten Satze, besonders im zweiten Theile, einen eigenthümlichen Gebrauch von getrillerten Noten, die abwechselnd von Terzen und Sextengängen unterbrochen werden. Die begleitenden Instrumente tragen aber die dazu gehörigen Nachahmungen und Terzengänge pizzicato vor. Die Wirkung von dieser Zusammenstellung ist neu und erhebend, wenn nur die gerupften Töne nicht so irdisch wären. In demselben Werke hält Beethoven noch eine lange Reihe von Accordwürfen mit einem Triller zusammen, der schon als Contrast, als Gegensatz gegen frühere Manierenverwendung wirkt und zu mannigfaltiger Satzbildung dient, die gewiss in dem langen schönen Werke von drei und funfzig Folioseiten nicht unwillkommen ist. Doch entspricht auch dieser Tonschmuck hier dem sehr schnellen Tempo.

Ich komme nun auf die bedeutende Wirkung der Tonverzierung bei den Schlüssen in der homophonen und polyphonen Schreibart. In der erstern wird der Satz von allen seinen Stimmen zugleich geschlossen, und meistens wird der Reiz der Oberstimme durch eine accentuirende Manier erhöht. Diese letztere wird aber auch wohl aus besonderer Veranlassung in dieser Schreibart einer anderen Stimme verliehen, die dann, verbunden mit dem ästhetischen Manierenreiz, an Schlusswirkung gewinnen soll.

Dieselbe accentuirende Bedeutung ist aber noch ganz besonders der Manier in der polyphonen Schreibart eigen. In dieser letztern haben alle selbstständig entwickelten Stimmen gleichen herrschenden Charakter, alle gleichen Antheil an dem Tongebilde. Ein früherer Kunstkenner *sagt* von den Stimmen in den spätern Werken von S. Bach: „Sie reden gleichsam wie mehrere Personen von gleicher Bildung und gleichem Stande mit einander." Bei ihrer Vereinigung müssen sie sich oft künstlich drehen und wenden, können oben, in der Mitte und unten erscheinen; mehrere können vereint neben einander fortlaufen, keine nimmt vorzugsweise die Aufmerksamkeit des Hörers in Anspruch und sind sämmtlich singbar, auch haben sie alle einen Anfang, eine Mitte und einen Schluss. Sie fangen aber nicht zugleich an. In ihrer Vereinigung trifft der Anfang einer mit der Mitte der andern und dem Schluss einer dritten zusammen. Ueber den Eintritt und die Führung der Stimmen hinaus, nimmt sich S. Bach besonders ihres Schlusses an. In seinen homophonen Schlüssen wirken alle Stimmen, zugleich mit abschliessend, modulatorisch so natürlich und entschieden, dass das Bedürfniss zur Hervorhebung einer *Stimme* durch eine Manier dabei weniger hervortritt. Der schliessende Moment aller Stimmen wird ohnehin erkannt, weil ihn alle Stimmen unterstützen und ihm freundlich entgegenkommen. In der Polyphonie ist es anders. Den Endschluss ausgenommen, ist hier die schliessende Stimme auf sich allein beschränkt, da die nebengehenden ihren Inhalt anfangend und fortführend, jener widersprechen und damit ihrem schliessenden Momente entgegenwirken. Sie entziehen der schliessenden Stimme jede modulatorische Hülfe und treten demokratisch gegen sie auf. S. Bach kommt ihr aber im Schlussmomente mit dem ästhetischen Reize einer Manier, Triller, zu Hülfe, macht sie wirksamer im Schlussmomente gegen jene widersprechenden Stimmen. Weil die schliessende Mittelstimme, umgeben vom fremden Inhalte der andern, ihren vollendeten Satz bemerkt wissen will, so ist zu dem ästhetischen Stimmenreize ein Bedürfniss vorhanden, der darin seine Bedeutung geltend macht.

Die ausführlichen Anweisungen der Klavierlehrer gehen selten über die technische Zusammensetzung der Tonverzierung hinaus. Wir führten schon oben Hummel's wesentliche Ansicht an. Er war gegen viele verschiedene Manieren; die neuere Schreibart habe sie beschränkt, weil ihr Unterschied, in Zeichen ausgedrückt, von dem Schüler vernachlässigt sei.

Hr. P. Griepenkerl spricht besonders über die Tonverzierung in S. Bach's Orgelwerken. Die Zeichen derselben, ihre Ausführung in Noten nebst Bemerkungen sind sorgfältigst zusammengestellt. Gegen die Regel: „Zur guten Ausführung des Trillers gehört, dass man ihn niemals mit dem Tone anfängt, über welchem das Zeichen steht, sondern mit dem zunächst darüber liegenden, der Tonart gemässen halben oder ganzen Tone", haben wir schon oben eine moderne melodische Einwendung gemacht. — Aeltere abweichende Bezeichnungen der Manieren verhinderten die richtige Ausführung nicht, weil der Spieler wusste, was er an

der Stelle zu spielen hatte. — Die ästhetisch bedeutende Tonverzierung für das Klavierspiel wird sich auch aus einer neuen Wiener Edition ergeben, die Prof. J. Fischhof als „klassische Studien für das Pianoforte" aus Meisterwerken gewählt und mit Vortragszeichen und Fingersatz versehen hat. Von C. Czerny ist hier noch ein für die Klavier-Manieren technisches Werk in seinem Op. 767 anzuführen. Der deutsche Titel heisst: Verzierungsblume auf dem Piano in fünfzig fortschreitenden Studien. In fünf Hauptabtheilungen ist die Manierenkunst in fünfzig verschiedenen Studien ausführlich bearbeitet. Das Werk ist vorsichtig anzuwenden, damit der Schüler dabei nicht ermüde und ungeduldig werde.

Hier breche ich meine Bemerkungen über die ästhetische Tonverzierung ab. Während ich sie niederschrieb, habe ich nur zu sehr erfahren, wie schwer es ist, überall den geheimen Intentionen des Componisten mit Worten zu folgen. Sie sind nicht erschöpfend. Könnte ich aber neben der grundsätzlichen auch der thatsächlichen Tonverzierung, besonders ihrer technischen Ausführung, zu Hülfe kommen, so hätte ich meine Absicht nicht ganz verfehlt. Wir werden die ästhetisch erkannte Tonverzierung ernst und sorgfältigst üben, dabei uns ein wohlthuendes Gefühl in den Fingern erarbeiten, mit Hülfe desselben die vollkommen schöne Manierenausführung erreichen und darin die ästhetische Bedeutung des Tonschmucks erfahren.

Friedland, im September 1849.

Recensionen.

Mehrstimmige Gesänge.

C. Zöllner, Zwölf Lieder und Gesänge in 2 Heften. Erstes Heft. Op. 13. Leipzig, bei Friedlein und Hirsch. Partitur und Stimmen.

Diese gern gesehene Gabe von Zöllner's reichlichen Spenden für den Männergesang enthält wiederum bei ernsteren Liedern, worunter ein sinnvolles Gebet und ein überaus wirksames Bundeslied, einige komische Gesänge, deren Pointe allerdings erst eine gute Ausführung herausbringen wird. Bei dem blossen Lesen der Partitur ist uns der Spass: „Ein junges Lämmchen, weiss, wie Schnee" nicht allein durch die Wendung zu dem langen Kirchenschlusse, der hier eine umgekehrte Wirkung machen soll, sondern auch durch die Breite und den Ernst der Modulation zu dem endlosen „Hopp, hopp" etwas gedehnt und schwerfällig erschienen, Eigenschaften, welche gewiss durch die Klangfarbe und das Material des Männergesanges eher hervor- als zurücktreten. Leichter, wenn auch noch immer zu schwer in der Modulation und zu sehr übereinandergepackt in den vier Stimmen sieht der andere Scherz aus: „Eine kleine Biene flog", wozu wir den Männergesangvereinen einen tüchtigen Brummer wünschen.

F. Mendelssohn-Bartholdy, Vier Lieder für 4stimmigen Männerchor. Op. 75. Leipzig, bei Kistner. Partitur und Stimmen.

Indem wir mit heiliger Liebe der letzten Gaben eines theuren Abgeschiedenen gedenken, so bedauern wir, dass die nachgelassenen Werke Mendelssohn's, von denen vorliegendes das dritte ist, nicht so reichlich ausgefallen sind, als es zum allgemeinen Besten der Kunst zu wünschen gewesen wäre. Kaum braucht es ausgesprochen zu werden, dass diese Lieder jenes Gepräge der Vollendung, namentlich in der Auffassung und in der Stimmenführung tragen, welches die Lieder, insbesondere einige aus dem ersten Heft der Männergesänge Mendelssohn's auszeichnet. In Betracht beider Vorzüge, der lebendigen Auffassung wie der damit verbundenen Stimmenführung möchte das Trinklied von Goethe: „So lang' man nüchtern ist, gefällt das Schlechte" in diesem neuen Gewande alsbald Liebling der Liedertafel werden. Die übrigen langsamen, zum Theil empfindsamen Lieder, der liebenswürdigen Muse Eichendorff's entlehnt, zeichnet eine feine, höchst sorgsame Behandlung der Harmonie aus, wie sie dem Meister und dem hier einzig fein fühlenden Mendelssohn eigen ist. Bezeichnend hierin ist der Schluss des Liedes: „So rückt nun in die Runde" mit seinen gleich ungezwungenen wie kühnen harmonischen Wendungen.

Franz Schubert, Trinklied aus dem 14ten Jahrhundert. 155stes Werk. Wien, Diabelli. Partitur und Stimmen.

Dem lateinischen, aus dem Werke: historische Antiquitäten von Rittgräf entlehnten, sehr hübschen Liede ist eine wörtliche und eine freie Uebersetzung in das Deutsche, von welchen man nach Belieben eine wählen kann, zugefügt. Die Composition ist in jeder Beziehung ungemein leicht und entschlüpft dem Sänger, so zu sagen, unter der Hand, vorausgesetzt, dass seine Zunge fertig, d. h. aber nicht etwa vom Weine — erschwert ist.

Franz Schubert, Nachtmusik. 156s Werk. Wien, Diabelli. Partitur und Stimmen.

Hier ist jene Einfachheit, wie sie die zarte Regung nächtlicher Weile fordert! Das vermag nur eine Meisterhand.

M. Hauptmann, Sechs geistliche Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 33. Leipzig, bei Kistner. Partitur und Stimmen.

Diese motettenartige Gesänge halte ich für die Verwendung sowohl in der Kirche als in Vereinen höchst brauchbar, da sie leicht ausführbar und ansprechend, wenn auch nicht ebenso eigenthümlich gesetzt sind. In der Behandlung sind sie so eingerichtet, dass, was vorerst Solostimmen ausführen, nachher der Chor und zwar spruchweise wiederholt und weiter ausführt. Sie enthalten: Morgengesang, Bittgesang, Trauungslied, Gott mein Heil, Leben in Gott, Abendlied.

Franz Schubert, Constitutionslied. 157stes Werk. Wien, Diabelli.

Ursprünglich ist dies Lied von dem Tonsetzer zu einem andern Gedichte von Deinhardstein geschrieben und erscheint hier mit Orchesterbegleitung, wie auch für Piano eingerichtet von Neuem zu Worten desselben Dichters auf den: „Kaiser Franz, der Freiheit gab zum Segenskranz". Die Melodie ist gemüthlich, ohne hervozuragen.

Franz Schubert, der Frühlingsmorgen, Cantate für Sopran, Tenor und Bass mit Pianoforte-Begleitung. 158s Werk. Wien, Diabelli. Partitur und Stimmen.

Bei der Seltenheit von Werken, die für Sopran, Tenor und Bass geschrieben werden, wird diese nicht schwer auszuführende kleine Cantate, in welcher Ensemble- mit Sologesang abwechselt, gewiss willkommen geheissen werden. Der Styl ist überwiegend Haydn nachgebildet, so wie der Stoff, dem Naturleben entlehnt, an die froh geniessenden Gestalten der „Jahreszeiten" erinnert. Muthmaasslich eine Jugendarbeit, die erst jetzt veröffentlicht wird. *Fl. Geyer.*

Musikunterricht.

Jacob Schmidt, Praktische Schule des Pianofortespiels. Ersten Lehrmeisters zweiter Cursus. Hamburg, bei Schuberth & Comp.

Den vollständigen Plan dieser Pianoforteschule haben wir bei Besprechung des ersten Cursus angegeben, ebenso ein durchaus günstiges Urtheil über denselben aussprechen können. Es ist daher nicht nothwendig, die Tendenz dieser Pianoforteschule noch einmal zu berühren. Der vorliegende zweite Cursus enthält 100 progressive Studien, Tonleiterübungen, Sonaten, Rondino's, Romanzen etc. mit Fingersatzbezeichnung zur Erwerbung der Fingerfertigkeit ersten Grades. Die Anleitung ist kurz, fasslich, zur Sache gehörig und einsichtsvoll, wie von dem bewährten Herausgeber zu erwarten war. Nur vermissen wir (aus welchem Grunde?) neben dem deutschen Texte den französischen, was der Verbreitung des Werkes im Auslande hinderlich sein könnte. Die praktischen Beispiele (und darauf kommt es bei der Erlernung einer Kunst vor allen Dingen an) sind ganz trefflich gewählt und für den angehenden Pianofortespieler eingerichtet, indem sich in ihnen ein methodischer Fortschritt und zweckmässige Beachtung der technischen Forderungen mit geschmackvollem Ausdruck in der Melodie und im Satze verbindet. Da ist nicht die Rede von den hüpfenden Melodieen der Franzosen, zu denen die linke Hand Kling-Klang anzugeben hat, sondern Melodie und Gesang in passender Vertheilung auf beide Hände, je nachdem es erfordert wird. Auch die rein technischen Uebungen sind zweckentsprechend und zeugen von der gründlichen Sachkenntniss des Herausgebers. Wir empfehlen den Cursus und sehen mit Vergnügen der Fortsetzung des Werkes entgegen. *Otto Lange.*

DIE BARCAROLE.

(Schluss.)

Der Unpartheiische (welcher schon früher eingetreten). Erlauben Sie mir ein Wort: ich bin der Unpartheiische, bin Componist, bin selbst Vater von sieben „Barcarolen“, — das beweist schon an und für sich meine Unpartheilichkeit — und eben deshalb werden Sie mir, mein Fräulein, einige Bemerkungen gestatten.

Barcarole. *Parlez, Monsieur, parlez!*

Der Unpartheiische. Ja, mein Fräulein, ich muss auch sprechen, ich muss den Herrn hier aufklären, er muss erfahren, dass . . . ! Es ist wahr, mein Fräulein, was Sie bis jetzt gesagt haben, ist vollkommen richtig, gegen Ihre Kindheit in der Mansarde Fabio's habe ich auch nicht das Mindeste einzuwenden, aber mit Ihrem Erscheinen in der Welt bin ich in keiner Hinsicht einverstanden. Alles, Alles, was Sie thaten, war unpassend! Von dem Minister, der mit seiner Manie den zweiten Richelieu zu spielen, wahrhaft unausstehlich, wurden Sie in den Arbeitskorb der Fürstin versteckt, um dieser im Namen des Ministers eine Liebeserklärung zu machen; gut — das mag noch hingehen! — Aber dann müssten Sie sich auch nur von der Fürstin finden lassen, nicht aber von dem eifersüchtigen Gemahl der erlauchten Dame. Dies ist Ihre erste Bévue. — Nicht genug aber, mit dem Minister im Einverständniss zu sein, lassen Sie sich auch wieder in dem Salon der Tochter des erwähnten Staatsmannes, plötzlich, inmitten eines „Quintettes“, von dem jungen Fabio zur Guitarre vortragen und gar in dem pöbelhaften, demokratischen *D-dur!* Dies ewige Aufdrängen war, ich muss es Ihnen offen sagen, in keiner Weise zu entschuldigen; Sie bewiesen keine musikalische Farbe, — Sie hielten es mit allen Tonarten!

Beamter. Mein Herr, ich bitte, sich zu mässigen; ich bin Beamter und Fräulein Barcarole ist eine Dame!

Der Unpartheiische. Warum aber verbot diese Dame — warum, sage ich, verbot Fräulein Barcarole dem leichtsinnigen Fabio nicht, zu entdecken, wer ihr Vater; dieser nannte vielmehr ganz keck den Grafen von Fiesko, und die liebenswürdige Marchesina Clelia wähnte nun den von ihr geliebten Grafen im geheimen Einverständniss mit der Fürstin, denn wer konnte Fräulein Barcarole, die hier als Liebeserklärung figurirte, in den Arbeitskorb versteckt haben, als eben Graf Fiesko! — Der Minister, mit Schrecken bemerkend, welchen üblen Stand die Dinge nahmen, wie sehr der Fürst erzürnt, lud die ganze Sache natürlich auf des Grafen Schultern, Caffarini läugnete ohnehin jede Beziehung zu Fräulein Barcarole — kurz, das grösste Unglück wurde durch das Fräulein — Fräulein Barcarole nämlich — heraufbeschworen!

Beamter. In Wahrheit, schöne Dame, ich finde selbst, dass . . .

Der Unpartheiische. O hören Sie weiter, mein Herr, hören Sie weiter! Dieses Alles genügte der Dame Barcarole noch nicht, sie trieb die Undankbarkeit weiter, denn sie lieferte ihren Vater, ihren wirklichen Vater: den Grafen von Fiesco selbst in die Hände seiner Feinde. — Der Graf nämlich, welcher sich vor der Marchesina zu rechtfertigen wünschte, war in einem Cabinet verborgen und Barcarole sollte das Zeichen geben, sobald er seine Geliebte ungestört sprechen könnte. — Das Zeichen wird gegeben — der Graf tritt ein, aber er findet seine theure Clelia nicht allein, er findet den Minister, findet dienstbare Hände ihn zu ergreifen, ihn als muthmaasslichen Verräther an der Ehre der Fürstin in's Gefängniss zu schleppen!

Barcarole. Aber was sollte ich thun? Ich war ein willenloses Werkzeug in den Händen Fabio's; nicht ich gab das Zeichen, er gab es durch mich, gab es aus Rache, weil er sah, dass Clelia ihn nicht liebte, weil er wusste, dass ein Nebenbuhler, in welchem er freilich nicht den theuern Bruder vermuthete, im Cabinet verborgen sei.

Der Unpartheiische. O mein Fräulein, die Damen wissen sich immer zu helfen, wenn sie nur wollen! Aber es war Ihre Eitelkeit, nur Ihre Eitelkeit, die Sie antrieb, auch in diesem traurigen Finale, zu traurig, wenngleich es in *C-dur* geschrieben war, eine Rolle zu spielen. Den armen Fabio dürfen wir nicht zu sehr verdammen, er wusste nicht, was er that, das beweist schon seine rührende Cantilene: „Welche That! vom Wahn geblendet!“ (*G-dur* $\frac{3}{4}$-Takt) denn, was auch die Andern reflectirend dazu bemerken mochten, seine Stimme, seine Wehmuth übertönte sie Alle! — (mit Bitterkeit) *Dieses*, mein Fräulein, denke ich, sollten Sie auch als Abschnitt Ihres Lebens betrachten und der Titel: *„Finale del Atto secondo“* scheint mir ganz passend als Ueberschrift.

Barcarole. *Assez, Monsieur, assez!* (zum Beamten) Sie haben, mein Herr, die Anklage gehört, vernehmen Sie jetzt auch die Vertheidigung!

Beamter. Sie wissen, Fräulein Barcarole, ich schätze Sie bereits zu hoch, um Allem, was man spricht, Glauben beizumessen, allein . . .

Barcarole. So hören Sie denn, bevor Sie verdammen. Es ist wahr, ich habe bei meinem Eintritt in die Welt einige Unvorsichtigkeiten begangen, es ist wahr, ich liess mich ungeschickt in den Arbeitskorb der Fürstin verbergen und noch ungeschickter finden, es ist wahr, durch mich wurde mein geliebter Vater, der edle Graf Fiesko, seinen Feinden in die Hände geliefert, aber bedenken Sie meine Jugend, meine Unerfahrenheit! — Ich kam aus der Dachkammer Fabio's auf den glatten Marmorboden der Paläste. Dass ich meine in Unschuld verübte Schuld bereute, bedarf keines Wortes; ich fühlte ohnehin den Unterschied zwischen den wahren, einfachen Charakteren Gina's, Fabio's,

Fiesko's und den parfümirten Larven der Prachtsäle; ich sann darauf, mein Unrecht zu sühnen, und ich sühnte es. Meinen edlen Vater der Geliebten seines Herzens zuzuführen, war ich fest entschlossen, und dass ich auch Fabio und Gina zu vereinen habe, erfuhr ich noch zur Zeit, um das Glück dieser Beiden ebenfalls im Auge zu behalten.

Der Unpartheiische. Ja, Sie erfuhren es zur Zeit, erfuhren es, weil in diesem dritten Abschnitt Ihres Lebens Sie sich von Fabio in der Tasche herumtragen liessen! — „sich in der Tasche herumtragen liessen!" — Hat man je etwas Unsittliches gehört, für eine junge Dame!

Barcarole (lächelnd). O das berene ich nicht! Fabio lauschte im Gebüsch, ich aber lauschte in seiner Tasche; lauschte, wie Gina dem alten, eitlen Organisten mit lieblicher, fast kindlicher Einfachheit durch ein *Andante con moto*, ¾-Takt, die Worte zuflüsterte: „Wo ich immer weile, gedenke ich sein!" und sich sogar später in einem *Allegro non troppo*, ¾-Takt, in entschiedene Opposition gegen Caffarini setzte, auf seine stolze Rede: „Mich wird der Adel schmücken!" ein kurzes: „Behaltet ihn für Euch!" entgegnete und sich überhaupt mit so allerliebster, musikalischer Schalkhaftigkeit bewegte, dass ich wahrhaft entzückt wurde; auch Fabio wurde entzückt, ja hingerissen von Gina's Zauber und warf manch' gewichtige, wenn auch nicht politische „Note" dazwischen, so dass sich, da ich mich ganz stumm verhielt, ein nettes *C-Dur*-Terzett aus dieser Lausch-Scene gestaltete. — Werden Sie nicht ungeduldig, mein Herr, die Lösung naht! — Noch immer in Fabio's Tasche lauschend, hörte ich den Minister mit Caffarini ein lebhaftes und in seinen verschiedenen Motiven sehr glücklich erfundenes Duett in *F-dur* beginnen, aus dem ich, wenngleich dasselbe sich in Buffo-Manier, ächt „italienisch", bewegte, dennoch deutlich entnahm, wie sehr der Minister, der sich ja doch in seiner Narrheit wirklich für meinen Vater hielt, als solcher erkannt zu werden fürchtete. — Mein Plan stand fest; Fabio, der ihn trefflich fand, entliess mich meiner Haft und in wenigen Augenblicken war ich, was zu unserm Zweck durchaus nöthig, im freundschaftlichsten Verhältniss mit den Chorsängern und dem Hoforchester des Herzogs von Parma. — Während der Minister, durch Fiesko's Verurtheilung ungemein beruhigt, mich, meine Geburt und mein unglückliches Debüt im Arbeitskorb fast vergessen wähnt, singen plötzlich hundert Stimmen aus den Gebüschen und Sträuchen: „die Barcarole", die verfehmte „Barcarole". Der Minister ist in Verzweiflung, der Minister ist in Todesangst! Da erscheint Fabio kühn und muthig vor dem Staatsmann; dieser hart bedrängt und seine supponirte Vaterschaft verrathen glaubend, willigt in Fiesko's Freilassung, bald sogar in Fiesko's Verbindung mit Clelia, wenn nur ein Anderer sich als den Vater der Barcarole erklären will. — Aber wer kann dies thun? Wer ist nun mein Vater? Wer hat mich in den Arbeitskorb der Fürstin verborgen? Wer gesteht all' das ein? — Fabio!

Beamter. Wie, Fabio?

Barcarole. Ja, mein Herr, Fabio! — Um den Bruder zu retten, bekannte er sich zu Thaten, die er nicht gethan, um ihn zu retten, sollte er Vergehen büssen, die er nie begangen! — Aber Fiesko, mein theurer Vater, legte sich in's Mittel; er versicherte dem erzürnten Fürsten, Fabio leide, durch übermässiges Arbeiten geschwächt, an momentaner Geisteszerrüttung und sei daher nicht zurechnungsfähig; und Fabio — wurde frei, d. h. frei von den Fesseln des Kerkers, denn Gina's Liebesketten umschlangen ihn für immer und Gina, das gute, holde Kind, scheute sich durchaus nicht, Fabio dem „Narren" ihre Hand zu reichen.

Beamter. Aber, mein liebes Fräulein, wer wohl konnte glauben, Fabio, der prächtige Junge, den Sie so frisch und lebendig geschildert, sei in Wirklichkeit ein Verrückter, ein Narr?

Barcarole. Wer es glauben konnte, mein Herr? — Die Welt! — O, sie nimmt jede Abweichung von der strengsten gegebenen Form nur zu bereitwillig für „Narrheit"; selbst dem Künstler, der das Herz erfreut, der die Seele forträgt im Flug der Fantasie aus dem Schmutz des Lebens, verzeiht sie nicht, wenn er etwa einen andern, einsamern, Weg sucht als den Modeweg, wenn er an einen andern Stern glaubt, als den Ordensstern; sie nennt ihn einen Sonderling, weil sein Frack braun ist, wo er schwarz sein müsste, weil seine Glacéehandschuhe nicht wie üblich paillefarb, weil seine Cravatte zerdrückt ist, weil seine Stiefeln nicht gefirnisst sind, und wenn er träumend und singend durch die Strassen geht, zeigen die Leute mit Fingern auf ihn und sagen leise, oder auch laut — warum sollte man sich denn bei einem Künstler geniren: „Er ist nicht recht bei sich, er ist ein Narr!" — Aber lassen wir das; ich will Ihnen nur noch einmal meinen Vater, den Grafen von Fiesko an der Hand Clelia's zeigen, Gina an Fabio's Seite und Sie fragen: habe ich mein Unrecht gesühnt?

Beamter (*pour la rareté du fait* fast gerührt). O, mein Fräulein, wenn auch der Vorhang vor diesen Gruppen fällt, „Barcarole" bleibt als Schutzgeist gesegnet, „Barcarole" schwebt auf allen Lippen! — Aber wo ist denn der Unpartheiische geblieben? — Mein Herr, hören Sie doch!

Der Unpartheiische (verdriesslich am Fenster). Habe keine Zeit, durchaus keine Zeit! — Eben fährt ein Wagen vor das Hôtel; es kommen Fremde an. Ah! — die kenne ich: Maria von Rohan! — eine Französin, aber ganz von Donizetti erzogen! Ist nicht viel werth, gebe Ihnen mein Wort! — Ich verstehe das, bin ja der Unpartheiische, bin Componist, bin Vater, Vater einer dramatischen „Maria": „Maria von Stockholm" nämlich (das Schwedische ist jetzt gesucht); — die sollten Sie sehen! ein Prachtkind, meine Herrschaften, ein Prachtkind! — Empfehle mich jetzt! — will die Damen näher in Augenschein nehmen, auch die Andere im „schwarzen Domino" — scheint mir ebenfalls eine Bekannte, habe sie wohl in Berlin gesehen! (Der Unpartheiische geht ab)*)

Beamter (nach einer Pause). Und wohin mein Fräulein werden Sie sich wenden?

Barcarole. Sobald ich Wien verlasse, gehe ich nach Paris zu Hrn. Auber zurück; dort lebe ich schon seit Jahren, das heisst, seit ich meine Lieben in Parma glücklich weiss. Hr. Auber hat von jeher eine Vorliebe für die „Barcarolen"; eine oder zwei aus der Familie müssen stets bei ihm sein, um sein musikalisches Hauswesen zu besorgen; auf diese Weise bin ich durch den langen Aufenthalt in Frankreich fast zur Französin geworden *et j'aime la France*; *mais j'aime mieux encore Monsieur Auber qui toujours a montré sa préférence pour „la Barcarole". Vous voyez, je suis juste!*

Beamter. Jetzt, Fräulein Barcarole, muss ich mich verabschieden, aber: — möchten Sie noch lang' und gern bei uns verweilen; ich werde Ihr anmuthiges Bild nie vergessen!

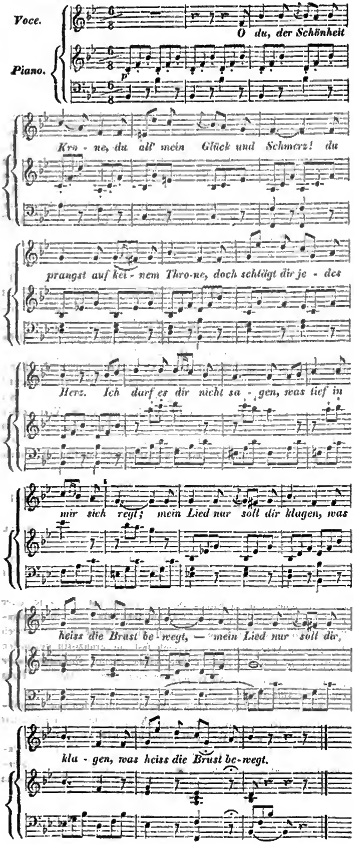
Barcarole. Erlauben Sie mir denn, Ihnen dies kleine Daguerreotyp zur Erinnerung zu geben, — *un petit souvenir d'artiste!* — So sah ich aus, als mein Vater der Graf mich dem jungen Fabio vorstellte. — Und nun: Leben Sie wohl!

---

*) „Maria von Rohan" und „der schwarze Domino" waren die nächsten Opern, welche nach der „Barcarole" im Kärnthnerthor-Theater zur Aufführung kamen.

Barcarole in der Mansarde Fabio's.

Allegretto.



W. v. Goethe.

Berlin.

Musikalische Revue.

Während die Königliche Oper in letzter Zeit mit ernstlichem Einstudiren der Gluck'schen „Armide" zu des Königs Geburtstag beschäftigt ist, schreitet die Italienische Oper schnell vorwärts, einstweilen das allbekannte leichtere und kleine Repertoir von Donizetti, Bellini etc. abzuwickeln, um dann später, wenn alle Kräfte beisammen sind, auch mit einigem schweren Geschütz vorzufahren. Zunächst brachte sie uns in der „Linda di Chamonni" wieder ein neues Mitglied, Sgr. della Sants, der den alten Vater der Linda sang. Ein bestimmtes Urtheil über den Klang dieses Baritons lässt sich noch nicht abgeben, da der Sänger, so eben von einer beschwerlichen Seereise angekommen, etwas angegriffen erschien. Was aber die Kunst seines Gesanges betrifft, so haben wir von Neuem die Trefflichkeit der guten italienischen Methode anerkennen müssen. Seine Tonbildung ist ausgezeichnet. Zu ihr gesellt sich ein, dem Anschein nach, ebenfalls bedeutendes dramatisches Talent, von dem er im zweiten Act wahrhaft kunstvolle Proben lieferte. Sgra. Penco und Sgr. Labocetta durchdrangen den elegischen Gehalt der Oper mit der seltenen und vollendeten Kunst ihres Gesanges, durch den diese beiden trefflichsten Stützen der Oper die Lieblinge des Publikums geworden sind. Sgra. Penco fügte dem seelenvollen Gesange noch glänzende Momente der Darstellung hinzu, namentlich im zweiten Act, wo sie die Wahnsinnsscene meisterhaft ausführte. Sgr. Catalano und Pons, ebenso Sgra. Dogliotti als Pierotto entsprachen den Forderungen, ohne gerade besonders hervorzutreten.

d. R.

Feuilleton.

Die schwedische Sängerin Mathilde Indebetou.

Ueber diese Sängerin steht folgende hübsche Notiz im *Journal de Boulogne:*

Fräulein Indebetou ist ein weiches, schwaches Kind Schwedens. Dieses Vaterland von Schnee und Eis hat den Stolz, Jenny Lind sein zu nennen. — Auch Fräulein Indebetou ist eine schüchterne Blume, entwickelt im Schoosse der schwedischen Nebel. Sie scheint aus dem feinsten Stoffe gebildet zu sein, den die Natur hervorbringen konnte. Die junge Künstlerin mit dem lichten Haare, mit Augen von polarblauem Glanze, wie Gauthier sagen würde, oder von des Wassers blaugrünem Schimmer, wie Lamartine sich in seinem Raphael ausdrückt, Augen von engelgleichem Ausdrucke; — eine ätherische Jungfräulichkeit erfüllt, eine unaussprechliche Schüchternheit verschleiert sie. In dem langen weissen Gewande, mit ihrer blonden Bleichheit, machte sie auf uns den Eindruck einer Nachtwandlerin, so lebhaft war das Bild. Ihre Stimme steht in vollständiger Harmonie mit der Organisation, die dieselbe bildet. Sie ist klar und sammetrein, frisch, wie die jüngst aufgebrochene Knospe, klar, wie der reinste Krystall. Sie trillert, wie die Lerche, singt melodisch, wie die Nachtigall, säuselt, wie der Bach, und klagt, wie das Vöglein, das sich seiner Jungen beraubt sieht. Ihre Stimme geht bis zu einer bedeutenden Höhe, aber stets mit schmachtender Klarheit, mit einem melodiösen Timbre. Die Trillerfiorituren, die sie bewunderungswürdig ausführt und nie missbraucht, klingen metallrein von ihrem Organe.

Nordl. Tel.

Nachrichten.

Berlin. Des Königs Majestät haben den von Strauss Vater componirten „Radetzky-Marsch" zur Aufnahme in die preussischen Armee-Märsche befohlen. In Uebereinkommen mit dem Original-Verleger Hrn. Carl Haslinger in Wien wird dieser Marsch, für preussische Militairmusik arrangirt, in der Hof-Musikhandlung von Bote & Bock erscheinen.

— Der in Nicolai's Stelle ernannte Kapellmeister Dorn ist hier eingetroffen und wird im „Fidelio" seine erste Vorstellung dirigiren.

— Gungl's Concerte im Gesellschaftshause erfreuen sich eines ausserordentlichen Beifalls. Trotz dessen sind die im Sommer'schen Local angesetzten Concerte nicht minder frequentirt. Sein neuester Walzer: „Immortellen", dem Andenken Johann Strauss gewidmet, sowie seine „Andorra-Quadrille" werden sehr beifällig aufgenommen.

— Sicherm Vernehmen nach wird Meyerbeer's „Prophet" zuerst in Hamburg, dann in Dresden, Frankfurt a. M., Wien und erst im Monat April k. J. hier zur Aufführung kommen. Vorher stehen auf dem Repertoir „der Verbannte" und „der Trompeter des Prinzen."

— Herr v. Flotow hielt sich einige Tage hier auf, ebenso Hr. Concertmeister Ganz, der seine vorjährige sehr ergiebige Concertreise in die Provinz in diesem Jahre wiederholen wird, ebenfalls ist anwesend der vortreffliche Pianist Blumenthal aus London. Wir hoffen, die beiden letztern Künstler hier in Concerten zu hören.

Breslau. Frl. Auguste Geistbardt, eine brave junge Sängerin, Schülerin unsers Musikdirectors Lange, ist beim Theater in Stettin engagirt. Das anerkennenswerthe Talent dieser jungen Künstlerin wird sich in die Oeffentlichkeit schon Bahn brechen. Vor ihrem Abgang veranstaltet sie im Saal der Humanität eine Abendunterhaltung.

— Im Theater hatten wir Frl. Babnigg in der Rolle der Rosine und Hrn. Weixelstorffer als Almaviva im „Barbier" als Gäste. Frl. Babnigg erntete vielen Beifall, der sowohl ihrer Gesangskunst als dem gewandten und graciösen Spiel gespendet wurde. Auch Hr. Weixelstorffer gefiel, obgleich seine Mittel ihn mehr für leichtere Opern als für heroische befähigen.

— Miss Anna Mellingen aus London, eine gute Altistin, ist hier eingetroffen und wird öffentlich in Concerten sich hören lassen.

— Die Concerte unserer Theatercapelle haben bereits begonnen und war das erste eben so brav in der Ausführung, als das Publikum den reichsten Beifall spendete.

Hamburg. Frl. Wagner setzte ihr Gastspiel als Alice in „Robert der Teufel" und Susanne in Mozart's „Figaro" fort. In erster Rolle glücklicher, da ihr die seriösen Partbieen mehr zusagen, ausserdem musste auch Mehreres transponirt werden, was dem Ensemble Eintrag that.

Bremen. In nächster Aussicht steht „das Thal von Andorra", worin unser vortrefflicher Behr den Jaques Sincère, eine seiner ausgezeichnetsten Leistungen, geben wird.

Frankfurt a. M. Balfe's Oper „die Zigeunerin" wird am 17. d. M. in Scene gehen. Fr. Anschütz-Capitain wird die Hauptpartbie singen; für Mad. Behrend-Brandt hat Hr. Balfe eine neue Arie componirt.

— Die uns irrthümlich mitgetheilte Nachricht vom Tode der Mad. Sophie Schröder widerrufen wir hiermit; dieselbe lebt noch in ungestörter Gesundheit in Augsburg.

Steinau. E. Richter, bekannt durch vielfach beliebte Compositionen, ist von Halberstadt als Musiklehrer an das hiesige Seminar berufen worden.

Leipzig. Von neuen Opern steht Saloman's „Diamantkreuz" bevor. Der Componist ist selbst hier anwesend.

— Moscheles ist von seiner Reise nach Paris und London hierher zurückgekehrt und wird auch ferner in seiner Stellung als Lehrer am Conservatorium verbleiben.

— Frl. Salzer aus Wien wird hier gastiren.

Wien. Am 5. d. M. trat Frl. Zerr nach ihrem bedeutend überschrittenen Urlaub im „Barbier von Sevilla" als Rosine mit sehr mässigem Beifall wieder auf.

Brünn. Erl gastirt hier als Robert, Edgar und Lionel und wir bewunderten die seltene Ausdauer dieses herrlichen Organs, das der Zeit gänzlich zu trotzen scheint.

Wiesbaden. Am 4. d. wurde Mendelssohn's „Elias" hier aufgeführt. Frl. Rummel, vor ihrem Abgang nach Mainz, wo die wackere Künstlerin engagirt ist, so wie die Hrn. Tepan und Eberius wirkten mit. Frl. Rummel sang vortrefflich und wurde von Frl. Grimm mit ihrer schönen kräftigen Altstimme wacker unterstützt. Das Theater-Orchester hielt sich brav, und dem Dirigenten Hrn. Callaborator Bogler unsere gerechteste Anerkennung für seine unermüdliche Thätigkeit, die er unserm Gesangverein widmet.

Schwerin. Am 8. November ist die Aufführung des „Thal von Andorra" bei uns anberaumt, indem sie die erste Vorstellung in Schwerin sein wird und zugleich als Festoper beim Einzug der jungen Grossherzogin dienen soll, weshalb kein Fleiss und Kosten für die Ausstattung gespart ist. Es werden 4 neue Decorationen dazu angefertigt. Für einzelne Rollen werden wir sehr geeignete Repräsentanten haben und so dürfen wir uns denn einen guten Erfolg versprechen, der dem in andern Orten, wo diese beliebte Oper gegeben wurde, nicht nachstehen wird.

Meran. Seit Mitte September befindet sich Jenny Lind mit ihrer Schwester bei Dr. Matzegger in Obermais und gedenkt noch 3 bis 4 Wochen dort zu bleiben. Am 27. Sept. brachte ihr die dortige Liedertafel bei Fackelbeleuchtung ein gemüthliches Ständchen, welche zarte Aufmerksamkeit die grosse Künstlerin so innig ergriff, dass sie sämmtliche Sänger zu sich hinauflud und sie bat, dass sie ihren Dank statt mit glatten Worten, in Tönen ausdrücken dürfe, worauf 4 Opernarien in meisterhafter Ausführung mit Pianoforte-Begleitung zu hören der beneidenswerthen Herren herrlicher Lohn war. *H. C.*

Mailand, am 5. October. Zum Schluss der Feier des Namenstags des Kaisers am gestrigen Tage war *Theater parée* in der glänzend illuminirten *Canobbiana.* Man gab die Oper: „*Domino nero*" von Lauro Rossi und das Ballet: „*Esmeralda*". Die Oper wurde, wie besonders die letzten drei Male, mit vieler Accuratesse gegeben, so dass sie bei ihren vielen schönen Nummern trotz der Zerfahrenheit des Ganzen dennoch grossen Applaus hervorrief. Es muss dies aber dem an unserm Theaterhimmel aufsteigenden Sterne Sgra. Cortesi, einer durchaus ausgezeichneten Sängerin, und dem trefflichen Mitwirken der Hrn. Soares, Luchesi und Gianni, so wie den gut einstudirten Chören zugeschrieben werden. Für die nächste halbe Theatersaison bereitet man ausser der schon aufgeführten „Lucrezia Borgia" auch „Anna Bolena" vor. Schon am 13. d. soll das neue glänzende Ballet: „*Il lago del fati*" (Feensee) in Scene gehen. *Pr.*

In der meklenburgischen Gesetzsammlung befindet sich eine alte Verordnung, nach welcher die Wirthe auf dem Lande gehalten waren, bei Hochzeiten, Erntefesten u. dgl. zur Musik wenigstens zwei gelernte Musikanten von dem Stadtmusikus ihres Gerichtsbezirks zu nehmen, wogegen ihnen allewege freigestellt blieb, den Bass von einem Tagelöhner streichen zu lassen. *Orch.*

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Im Verlage der Unterzeichneten ist so eben erschienen und durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

DER PROPHET,

Grosse Oper in fünf Acten von SCRIBE, mit deutscher Uebersetzung von L. RELLSTAB,

Musik von

Giacomo Meyerbeer.

Vollständiger Klavier-Auszug Preis 12 Thlr.

Sämmtliche Stücke dieser Oper einzeln zu 7½ Ngr. bis 1 Thlr. 10 Ngr.

Die Arrangements der Oper zu 2 und 4 Händen ohne Worte befinden sich unter der Presse.

Ferner sind erschienen oder erscheinen nächstens in demselben Verlage:

Compositionen beliebter Componisten

über Motive aus

MEYERBEER'S PROPHET

von

Lecarpentier (Bagatellen und Contretänze), **Ettling** (Walzer), **Fürstenau** (Rondinos für die Flöte), **St. Heller, Kullak, Kummer** (für Cello), **Liszt, Osborne, Pasdeloup, Ritter. Schellenberg, Mohr** (für Harmoniemusik), **Ch. Voss, Willmers** etc. etc.

Leipzig, im October 1849.

Breitkopf & Härtel.

Im Verlage der Unterzeichneten ist erschienen und in Berlin vorräthig bei den Herren:

Ed. Bote & G. Bock.

Rung, H., „Svend Dürings Haus", romantische Tragödie von Henri Hertz:

No. 1. Romanze: Herr Peter.................... 5 Ngr.
„ 2. „ Der Kibitz will schützen...... 5 „

Copenhagen, im September 1849.

C. C. Lose & Delbanco.

Im Verlage von **J. Pet. Spehr** in Braunschweig erschienen so eben:

	Thlr.	Sgr.
Czerny, C., 24 Préludes élément. en différents tons. Op. 501	—	15
Ferling, W., Die Tonleitern in Duetten für 2 Violinen mit besonderer Rücksicht auf Tactarten u. Rhythmen	1	5
Jungmann, A., Serenade. Lied f. Sopran od. Tenor mit Begl. des Pfte. u. der Flöte. Op. 1	—	10
— —, Im Wald! Lied f. Sopran oder Tenor mit Begl. des Pfte. Op. 6	—	10
— —, Dasselbe f. Alt od. Bass	—	10
Mühlenfeld, C., Rastlose Liebe. Lied f. Sopran oder Tenor m. Begl. des Pfte. Op. 90	—	10
— —, Trois Rondeau p. le Piano. Op. 89. No. 1. La Gaîté	—	15
„ 2. Les Charmes de l'Amitié	—	15
„ 3. Barcarole	—	15
— —, Kinder-Vergnügen, Polka u. Walzer f. Pfte. zu 4 H.	—	10
Zabel, C., Turner Bumms-Fallera-Marsch f. Pfte. m. Chor.	—	5
Zizold, A. H., Die Flöte. 80 Uebungsstücke für den ersten Unterricht. Heft 1 u. 2 à	—	15

Sämmtlich zu beziehen durch **Bote & Bock** in Berlin, Breslau u. Stettin.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8. Stettin, Schulzenstr. No. 340.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 43. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 24. October 1849.

Zu beziehen durch:
WIEN. Pietro Mechetti qm Carlo.
PARIS. Brandus et Comp., 87. Rue Richelieu.
LONDON. Cramer, Beale et Comp., 201. Regent Street.
St. PETERSBURG. A. Büttner.
STOCKHOLM. Hirsch.

NEW-YORK. Scharfenberg et Louis.
MADRID. Union artistico-musicae.
ROM. Merle.
AMSTERDAM. Theune et Comp.
MAYLAND. J. Ricordi.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerst. 8, Stettin, Schulzenst. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum $1\frac{1}{2}$ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Ueber der Zeit! — Recensionen (Compositionen für die Orgel; Mehrstimmige Gesänge). — Berlin (Musikalische Revue). — Correspondenz (Erinnerungen an London.) — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Ueber der Zeit!

Von *Dr. Eduard Krüger.*

Ueber der Zeit! Danach dürsten wir alle, die stille Stunde zu finden, wo wir der Zeit vergessen! Aus der Zeit eine Flucht in die Ewigkeit — das ist jeder Blick, den wir thun in das Reich unvergänglicher Jugend, das Reich des Unendlichen, das nicht von dieser Welt ist. Keine Gefahr, dass der das Ewige sucht, darüber das Zeitliche verlöre, was ihm Noth thut: mahnt es ihn doch alle Tage und ist keine Gefahr, dass der sich nach Indien und China verirre, der neben und über dem Treiben der Gegenwart das Ewige fasset, was einerlei ist mit dem Heiligen. Es ist nicht nothwendig, dass ein frommer Kriegsmann seine Waffe rosten lasse, und eben so wenig nothwendig, dass wer in irdischem Kleide wandelt, darum entfremdet sei dem Jenseitigen.

Das Ewige ist das Reich des Glaubens und Schauens, jenes im Christenthum, dieses in der Kunst menschlich dargestellt. Von allen weltlichen Dingen reicht nichts so nahe in die Ewigkeit hinein, wie das Reich der Schönheit. Es ist ein Schaden an der Schönheit, wenn sie verzeitlicht wird: das ist einerlei mit verzettelt, verweltlicht, verweichlicht. Ganz gerecht ist das Kopfschütteln Derer, die in grossen Tagen irgend einen einsamen Sonderbündler über kleinlichem Gelüste künstlerisch befangen sehen und ihm die Menschheit, wenigstens doch die Mannheit absprechen. Ungerecht ist derselbe Tadel, wenn er den trifft, der mitten im Sturm trüber Verwirrung eines regenwurmigen Geschlechtes fest steht wie Archimedes, das Haupt aufgerichtet, den Blick gebannt an den crystallenen Tempel überirdischer Gestalten des Lebens, die Leben hauchen und Wahrheit reden.

Wie über den Parteien das Vaterland, so ist über der Zeit das Ewige. Es mag ganz gut sein, sich gelegentlich über Alt und Neu, Zeitgemäss und Zopf, und ähnliche hübsche Sächelchen herumzubalgen zur sattsamen Erlustigung der Umstehenden. All dergleichen ist ganz schön und recht auf der Rednerbühne, im Discurs, auf der Kirmess, im Colleg und wo sonst die Zeit ihr Recht hat, mit dem Ewigen zu spielen. Aber es muss auch die Stunde kommen, wo die Stunde schwindet und über dem Ewigen die Zeit versinkt. Die Stunde wird so Gott will auch dem Vaterlande wiederkehren. In der Kunst sollte sie nie verloren sein.

Was hilft's mir, von Errungenschaften der Neuzeit reden, wenn ich nichts errungen habe, was das Herz wärmt? Wozu politische Categorien in die Musik einkeilen, die doch keine Mauer bauen zur festen Burg ewiger Schönheit? Man weiss sich viel damit, gegenwärtig dem Aristocratismus auf der Spur zu sein, der sonst unbescholtene Melodieen vergiftet habe. Gieb Acht! Nächst spürt dir die Allerweltshetzjagd auch eine reactionäre Wendung heraus in Löwe, Chopin und Gade, denn auch sie streben nach Schönheit ohne Garantie der Denklinge. Ist doch ohnehin der alte Bach des Absolutismus dringend verdächtig.

Wir andern dagegen, die wir unter die Freunde constitutioneller Fehlgeburten zählen, lassen uns auch nicht säumig finden und wissen unter den Demokraten hinwiederum die Glasköpfe und die Holzköpfe gar wohl zu unterscheiden. Erstere, die Glasköpfe, sind bekanntlich diejenigen unter den Hohlköpfen, durch welche die Sonne glatt hindurch scheint, weil innen kein Widerstand von Blut und Hirn. Glas wird bekanntlich seiner absoluten Durchsichtigkeit wegen nur durchschienen, nicht durchwärmt: ergo ist ein Glaskopf ein durchschienenes Haupt ohne Wärme. Kommt heiss Wasser dran, so springt's und ist so hohl wie

vorher. **Holzköpfe** andererseits sind das Widerspiel der Glasköpfe und nach stabilen philosophischen Principien mit jenen innigst polarisch verbunden. Dass ein Holzkopf Derjenige ist, der nur von aussen warm wird, aber innen massiv ist ohne blutschwingende Bewegung, werden die Glasköpfe ohnehin wissen.

Aber, sag' ich noch einmal, was kommt nun bei dieser Parteien-Hetzjagd heraus? Wir mögen uns die schönsten Spitznamen geben — mögen wühlen oder reagiren nach Herzenslust — es hilft gar nichts. Die Dreiklänge klingen und Mozart lächelt im Himmel und unschuldiger Kinder Sang ist so einfältig süsse wie vor viel hundert Jahren und die ewige Schöne ist unbekümmert, unwandelbar unzerstört von allen kindischen und politischen Glasköpfeleien.

Diese ewigen Töne vernehmet und öffnet eure Herzen für das was tönet bis an der Welt Ende. Da schweigen die Gelüste krankhaft wissender Weisheit, und jenseit sterblichen Schulwitzes habt ihr ewige Wahrheit, wenn ihr sie nur schauen und haben wollt.

Das Wahre war schon längst gefunden,
Hat edle Geisterschaft verbunden,
Das alte Wahre fast es an.

Und nun komme mir Keiner weiss zu machen, was alles die neue Zeit Neues d. h. Neuschönes, Neukünstlerisches — **jetzt** schon gebracht habe.

Noch einmal müssen wir zurück kommen auf den unseligen Streit, um ihn zu Tode zu streiten. **Ideen der Neuzeit** in Tönen aussprechen: das ist die Forderung, die wir uns versagen lassen müssen von der grossen Schaar unkünstlerischer Gemüther, die ihren eigenen Unfrieden in das reine Land der Kunst einschwärzen möchten.

Ideen der Neuzeit können sein entweder **materielle**: ein Mensch, ein Held, eine That, Parlament, Kampf etc. Diese alle können, wenn sie in die Kunst eingehen sollen, nicht anders eingehen, als alle früheren es thaten — und da wäre freilich die Frage, ob Gagern, Simson, Blum und Vogt in der Oper eine so schöne Figur machen werden wie Titus, Idomeneus und Leporello; ob eine bissige Parlamentsscene über Einführung der Unkeuschheit so dramatisch betont werden möchte, wie die hohen Raths- und Volksscenen in der Vestalin, Axur, Opferfest, Titus etc. — **Oder**: es ist mit jenem neuzeitigen Abortus nichts gemeint als die **formelle** Weise, z. B. Gemeinrecht Aller, Recht der Natur, der Leidenschaft u. s. w. Nun da brauchte eben kein Prophet zu kommen, um zu zeigen, dass unsere Alten dies lange gewusst haben, ehe Jungdenklinge und Althegelinge noch zum allererstenmal Unreimliches thaten. Denn Bach und Händel so gut wie Eccard und Gabrieli haben auch nicht für ihre Studirstube fabricirt, sondern für alle Welt gedichtet und gesungen, und das ist wohl zu allen Zeiten so gewesen, dass nur die Glas- und Holzköpfe aristokratisch, d. h. ihre absonderliche Privatpfeife gepfiffen haben. Wir wissen nicht, ob diesem Missbrauch der Ungenies durch republikanisch-kräftige Massregeln inskünftige wird vorgebeugt werden, rathen aber unmaassgeblich, auf dem Reichstage darüber ein motivirtes Gutachten abzugeben, die Dringlichkeit nicht zu vergessen!

Wer sich durch Vorspiegelung demokratischer Musiken in Ständekammern einzukaufen hofft, hat damit sein Sitz- und Stimmrecht in den Reihen gottbegnadeter Künstler schon aufgegeben. Wohl giebt es eine exclusive aristokratisch-oligarchische Kunstübung, nämlich in den schülerhaften Tendenzpoesieen, kranken Etuden, eitlen Prahlereien scheinflüchtiger Weisheit — aber wer hat denn das jemals für herzstärkende Schönheit und weltbezwingende Gestaltenherrlichkeit ausgegeben? Niemand als die Verkäufer jener Waare, die freilich der Anpreisung bedarf, um gekauft zu werden. — Und virtuosische Fingerverrenkungen nebst ihren ledernen öffentlichen Einübungen, Concert-Etüden genannt, für Lebenswasser der Schönheit zu verkaufen, ist noch Niemandem eingefallen, als der aus der Kunst ein Privatvergnügen hungernder Kunstpfuscher macht.

Das Recht der Schönheit, der Leidenschaft, der Natur wird wohl immer dasselbe bleiben, und Niemand hat es noch in Zweifel gezogen, als retrograde Systematiker. Ist die Kunst wirklich Genossin des fühlenden Herzens und ist sie dem Menschen wesentlich, nun so wird sie ihr Wesen auch zu wahren wissen trotz aller verwitterten gradlinigten Stakete der Gelahrten. — Hütet die ewigen Güter, die das Herz, nicht das Compendium lehrt. Niemand gelte für preiswürdig, **weil** er jung ist; Niemand falle in Verachtung, **weil** er nicht das Glück hat, mit den Propheten des 19ten Jahrhunderts aus einem Humpen sich berauscht zu haben. Die ewige Schönheit ist die stille Heimath der Seelen, die freundliche Stelle über der Zeit, wo reine Wahrheit blüht, ihrer selbst gewiss und froh. Sie zu empfangen wird nichts gefordert, als ein reines, offenes, wallendes Herz.

Emden, im September 1849.

Recensionen.

Compositionen für die Orgel.

Julius André, Acht Orgelstücke verschiedenen Charakters. Op. 28. No. 10 der Orgelsachen. Offenbach a/M. bei J. André.

Diese Tonstücke zeichnen sich aus durch correkte und fliessende Stimmenführung, natürlichen Modulationsgang und abgerundete hübsche Form; doch mangelt ihnen reichere Erfindung, was sich schon an den häufigen Sequenzen bemerkbar macht. Als am besten gelungen dürfen die Nummern 2, 3, 5 und 6 bezeichnet werden, und mögen sie als nützliche Uebungsstücke hiermit bestens empfohlen sein.

G. E. F. Weyse, 32 lette Orgelpraeludier til Brug ved Gudstjenesten. Kjobenhavn, Forlagt af C. C. Lose & Delbanco. 1849.

Das Werkchen enthält, nebst einer uns unverständlichen dänischen Vorrede 32 kleine Tonstücke, ähnlich in Charakter und Styl den gewöhnlichen Handstücken für Anfänger im Klavierspiel. Sollten diese Stückchen vielleicht bestimmt gewesen sein, junge dänische Organisten, wie man zu sagen pflegt, aus dem Gröbsten herausbilden zu helfen, so hätten wir gegen einen solchen Lokalzweck wenig einzuwenden. Was wir aber in Deutschland damit auf der Orgel anfangen sollen, ist schwer zu sagen; denn da in ihnen weder der Charakter dieses Instruments, noch dessen technische Behandlungsweise, noch auch der Ort wo es zu wirken bestimmt ist, gehörig berücksichtigt worden ist: so sind sie weder beim Gottesdienst, noch zur Uebung zu gebrauchen. *A. Haupt.*

Mehrstimmige Gesänge.

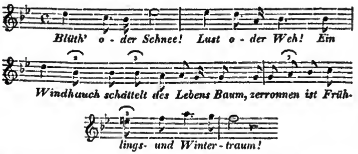
Carl Heinr. Sämann, Das Land der Heimath, für 4 Solo- und 4 Chorstimmen mit Orchester in Musik gesetzt. Klavier-Auszug. Op. 10. Leipzig, bei Peters.

Das Werkchen ist dem weiland Präsidenten der deutschen Reichsversammlung Hrn. Simson gewidmet. Vermuthlich wird daher unter dem Lande der Heimath Deutschland zu verstehen sein, was in dem Gedicht nicht bestimmt ausgesprochen. Uebrigens missfällt uns dasselbe wie alle Parodieen, zumal hier die Anknüpfung an den Goethe'schen Text: „Kennst du das Land“ gar zu steif und gezwungen

auftritt. Aus dem Grunde würden wir jedes andere Originalgedicht lieber als dies in Musik gesetzt haben. Was die Musik anlangt, so hat der Componist auf keinen Fall eine Capital-Composition schaffen, sondern uns eine Schöpfung vorführen wollen, die einem Gesangschor Gelegenheit bietet — dass wir so sagen — sich mit seiner gesanglichen Kraft recht in die Breite zu legen. Der Eindruck ist harmonisch-verschwimmender Natur und wird durch eine geschickte und wirksame Stimmführung getragen. Man erkennt aus der Arbeit den mit Gesang-Wirkungen vertrauten Componisten. Daher ist das Werkchen den Singvereinen bestens zu empfehlen.

Robert Schumann, Ritornelle von Friedr. Rückert in canonischer Weise für mehrstimmigen Männergesang componirt und dem Dichter zugeeignet. Op. 65. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.

Wie alle Compositionen Schumann's zu den eigenthümlichsten der Neuzeit gezählt werden, so haben wir es auch hier mit einem Werke zu thun, das nicht in die Reihe der gewöhnlichen Tonschöpfungen gehört, besonders auch deshalb nicht, weil wir dasselbe zunächst nach einer ganz besondern Textbehandlung beurtheilen müssen. Rückert's Ritornelle wie überhaupt diese Gedichtgattung dürfen wir als bekannt voraussetzen. Sie dienen der Musik mehr oder weniger als zufällige Grundlage, wie man etwa einen einfachen Bibelausspruch oder eine Sentenz als Grundlage für eine Fuge benutzt. Es ist also hier nicht die Rede von einem Eingehen in den dichterischen Gehalt. Denn das Gedicht hat einen epigrammatisch-didactischen Charakter und pointirt seinen Inhalt höchstens zu einer sinnvollen Sentenz. Je weniger geistreich und je mehr sinnvoll das Ritornell ist, darnach wird die Mannigfaltigkeit in der Färbung des musikalischen Grundgedankens hervortreten. Im Allgemeinen aber wird der Werth der Composition sich nach dem ersten Wurf des Themas bestimmen; ist dieses glücklich, so darf man auch eines günstigen Eindrucks im Ganzen gewiss sein. Ferner wird die canonische Form eine mehr oder weniger strenge sein, je nachdem das Thema sich in engen oder weiten Grenzen bewegt. Auf diesen Unterschied werden wir sogleich in den beiden ersten Nummern hingewiesen, von denen jede ganz eigenthümlich wirkt. Namentlich aber ist der dreistimmige Canon für drei Bässe: „Lasst Lautenspiel und Becherklang nicht rasten" von höchst charakteristischem und kräftigem Ausdruck. Wunderbar schön ist das Ritornell: „Blüth' oder Schnee" für 5 Tenöre und 2 Bässe erfunden und durchgeführt, innerhalb der engen Schranken, welche dem Componisten durch die Stimmlagen angewiesen waren, ein wirkliches Meisterstück. Zum nähern Verständniss hier das Thema:



In der Coda begegnen sich die Stimmen so wirksam, namentlich liegen die mittlern Tenorstimmen so gemüthvoll zwischen den obern und den Bässen, dass zumal im Schluss ein sehr schöner Effect sich geltend macht. Das dreistimmige (ebenfalls 3 Bässe): „Gebt mir zu trinken" ist eine kräftige und wirksame Erfindung, ebenso dürfen die beiden vierstimmigen V. und VI. zu den eigenthümlichsten Männer-Quartetts gezählt werden; jedes hat seinen besondern Werth. Die letzte Nummer will uns nicht recht zusagen. Jedenfalls aber haben wir an dem ganzen Hefte eine höchst erfreuliche Gabe, die mit Dank aufgenommen und der höchsten Beachtung empfohlen zu werden verdient.

Otto Gerke, Die Weihe des Gesanges von P. Herlo in Musik gesetzt für 4stimmigen Männerchor mit Soli. 33stes Werk. Minden, bei Fissmer.

Das Gedicht, ohne poetischen Werth, zerfällt in verschiedene Abschnitte. Es handelt davon, wann das Gefühl sich in Gesängen äussert. Zuerst sind es die allgemein menschlichen Regungen, die den Gesang hervorrufen, dann dämpft der Gesang den Aufruhr. Es folgt eine Episode, die den Wunsch ausspricht, dass der Gesang in die Gemüther des aufgeregten Volkes Frieden bringen möge. Endlich werden da, wo der Gesang regiert, andere Fesseln leicht zu Schanden. — Diese Abschnitte sind mit mehr oder weniger Talent, überall aber mit geschickter Beherrschung der polyphonischen Schreibweise vom Componisten behandelt. Am fliessendsten erscheint uns der letzte Satz. Die Ausführung erfordert wegen mancherlei harmonischer Schwierigkeiten einen gewiegten Sängerchor. Einem solchen ist das Werk bestens zu empfehlen und wäre es auch nur um der Uebung willen.

Dr. Julius Schladebach, Sängerhalle. Lieder und Gesänge, geistlich und weltlich, für Sopran, Alt, Tenor und Bass in deutschen Original-Compositionen. II. Band. 12. Heft. Schleusingen, bei Glaser.

Den Standpunkt der Sammlung kennen unsere Leser. Was das vorliegende Heft betrifft, so enthält es drei Compositionen von Schladebach, zwei von R. v. Cleve und eine von Emil Mayer. Von den erstern sagt unserm Gefühl Nr. 70 am meisten zu; aus allen dreien aber erkennt man, wie sonst schon bemerkt worden, das Geschick des Componisten für diese Gattung der Composition. So erklärt sich die Einsicht und der Geschmack, womit er die Herausgabe dieser Sammlung leitet. Daher treten auch an den übrigen Beiträgen die den Zwecken entsprechenden Eigenschaften hervor und sichern dem Werke seinen Werth. Im Einzelnen spricht sich natürlich hier mehr, dort weniger schöpferisches Talent aus. *Otto Lange.*

Berlin.

Musikalische Revue.

Die Feier des Geburtstages Sr. Maj. des Königs im KÖNIGLICHEN OPERNHAUSE führte ein altes klassisches Kunstwerk, Gluck's „Armide", neu einstudirt, wieder in die Kunsthallen ein. Dem Werke selbst ging eine für Chor- und Solostimmen vom Kapellmeister Taubert gesetzte Composition des „Liedes von der Majestät" und ein Festgedicht voran. Wir haben es hier nur mit dem musikalischen Theile des Festes zu thun und erwähnen deshalb, dass die Composition von Taubert den Inhalt des Gedichts wirksam und angemessen ausdrückte und von dem Königlichen Theaterchor mit Orchester schön vorgetragen wurde. Das Publikum gab in begeisterten Lebehochs seinen Gefühlen den Ausdruck der Wärme und Innigkeit und gesellte zu der einleitenden Feier noch das preussische Volkslied: „Heil dir im Siegerkranz". Die Vorfeier war beendet und das in plastischem Rhythmus sich bewegende Meisterwerk der Ouverture eröffnete das Hauptfest. Es sind viele Jahre vergangen, seitdem die „Armide" von dem Repertoir entfernt worden ist, oder vielmehr sich

selbst entfernt hat. Denn der beste Wille mag oft nicht im Stande sein, das schwere Gewicht und die Fülle solcher Tonwelt fest zu halten und ihm einen dauernden Platz oben auf den Brettern zu lassen. Ein Theater muss reich sein an Grundpfeilern, durch die ein solches Werk getragen wird. Freuen wir uns deshalb, dass ihm bei einer so angemessenen und würdigen Gelegenheit die Pforten unsers Operntempels wieder geöffnet worden, damit es in ihm lange das Scepter musikalischer Majestät führen möge. Inzwischen können wir uns nicht verhehlen, dass die eigenthümliche Verbindung altfranzösischer Romantik mit dem Antiken den Vollgenuss des musikalischen Werthes um ein Bedeutendes erschwert. Gluck's Muse wurzelt in den grossartigen Anschauungen der antiken Welt und hatte für diese einen Ausdruck gefunden, der allein das Alterthum in musikalischen Formen uns zum Bewusstsein führen konnte, und wie alle Versuche der Franzosen in ihrer Weise jenen Geist zu verkörpern mehr oder weniger in ein hohles Pathos ausliefen, so musste es immer grosse Bedenken haben, sich an die französische Idee des Antiken anzuschliessen, weil man dadurch nur zu leicht dem Roccoco-Geschmack verfallen konnte. Der Geist des Mittelalters ist zu wesentlich vom Alterthum verschieden. Eine Vermischung beider ist nicht denkbar. Diese Bemerkungen gelten natürlich nur der dramatischen Composition. Die Musik behält ihren unerschütterlichen Werth und betrachten wir alles Einzelne für sich, so werden wir immer wieder auf den gewaltigen Genius dieses Meisters in seiner Kunst hingewiesen. Wo giebt es eine majestätischere, göttlichere Gewalt des Ausdrucks, als in dem Beschwörungs-Duett zwischen Armide und Hydroet. Es ist, als ob sich alle Götter auf dem Olymp versammelt hätten, ein wahrhaft titanischer Zwiegesang. Und wie lässt sich wiederum ein grösserer Effect mit dem geringsten Aufwande von Mitteln denken, als die Schlussarie Armidens im dritten Act! So könnten wir noch Vieles anführen, das uns die titanische Natur des Meisters in ihrem vollen Strahlenglanze hinstellt. Fr. Köster giebt uns in der Armide eine ihrer edelsten Schöpfungen; sie giebt uns Alles, was sie vermag und gegenwärtig nicht leicht eine andere deutsche Künstlerin in dem Maasse erreichen möchte. Ihre Armide ist das schönste Ergebniss künstlerischer Einsicht und ernster Beschäftigung mit den edelsten Werken deutscher Kunst. Freuen wir uns eines solchen Besitzes für unsere Kunstverhältnisse und erkennen wir dankbar an, zu welchen Genüssen wir durch diesen Besitz geführt werden. Allen übrigen Mitwirkenden gebührt für deren grossen Fleiss und Sorgfalt die grösste Anerkennung. Bei einer Wiederholung des Werkes werden wir auf die einzelnen Leistungen noch näher eingehen. *d. R.*

Am Mittwoch fand in der GARNISONKIRCHE hieselbst eine Aufführung des Schneider'schen Oratoriums „das Weltgericht", durch den Musikdir. Hrn. Jul. Schneider veranstaltet, statt. Dieselbe war im Ganzen eine gute zu nennen. Darauf wollen wir jedoch unsere Aeusserungen darüber beschränken, da sie mit durchaus bekannten künstlerischen Kräften Berlins geschah. Wir ziehen es vor, diesmal einige andere Betrachtungen an das Kunstereigniss zu knüpfen. Unser Blick richtet sich in die Zeiten der Entstehung des Werkes zurück. Es war die erste grössere Schöpfung, in der sich die wieder erwachte und freigewordene Kunst, nach den langen schweren Jahren kriegerischer Erschütterungen, auf dem kirchlichen Gebiete bethätigte. In jenen Jahren war die Herstellung eines so umfassenden Werkes ein Ereigniss, und es wurde auf lange Zeit hin ein Centralpunkt künstlerischer Interessen. Die erste Aufführung in Berlin fand im Jahre 1820 durch den alten würdigen Organisten Hansmann und dessen Gesangsinstitut statt, welches jetzt in dem Julius Schneiderschen fortlebt. Jedoch war dies nicht die erste Aufführung des Werkes überhaupt, sondern eine frühere hatte schon der Componist selbst im Gewandhause zu Leipzig veranstaltet, einer Stadt, von der überhaupt so viel Wichtiges und Treffliches für die Musik ausgegangen ist. Das Oratorium hatte als Gattung eine Zeit lang fast begraben gelegen; es schien, die weltlichen Oratorien Haydns abgerechnet, mit den alten Meistern so gut wie abgeschlossen zu haben. Es ist nicht der Ort hier, zu untersuchen, ob die Verhältnisse der Welt oder der Kunst, oder beide diesen Zustand herbeigeführt hatten; allein Friedrich Schneider gebührt der Ruhm, der erste gewesen zu sein, welcher diese grossartigen Musikschöpfungen wiederum zum Gegenstand der schaffenden Gegenwart machte, und durch die rühmliche Stelle, die er sich dadurch erworben, Andere zur Nacheiferung anregte, so dass wir jetzt nach dreissig Jahren in der deutschen Musik einen Reichthum von ehrenwerthen Werken dieser Art aufzuweisen haben, wie keine andere Nation. Und wie uns dünkt, ist durch diese Richtung Ernst, Würde, Erhabenheit und Sittlichkeit der Kunst in hohem Grade gewahrt worden, den sinnlichen, leichtfertigen Richtungen gegenüber, welche die Musik auf anderen Gebieten und bei andern Völkern in unserm Friedenszeitalter genommen hat. Dafür gebührt dem wackern Meister wahrlich ein Lorbeerkranz nicht nur des Ruhmes, sondern auch des Dankes um seine greise Stirn. —

Ich werfe noch einen Blick auf jene erste oben erwähnte Aufführung im Jahre 1820. Damals waren grossartige Concerte noch nicht so allgemein, wie jetzt; man konnte darauf rechnen, dass kein besserer Musiker ein solches versäumte, ja wo möglich auch den Proben beiwohnte. So erinnere ich mich noch, dass in der Probe dieses Werks unter Andern Zelter, Bernhard Klein, Ludwig Berger, und täusche ich mich nicht, auch Spontini zugegen waren. Es fiel dort manche geistvolle Bemerkung in Ernst und Scherz. Wir Alle waren natürlich sehr gespannt, des Altmeisters Zelter Meinung über die Arbeit zu hören, der in dieser Gattung als der berufenste Richter erscheinen musste. Zelter hatte aber die Eigenheit, mit seinem Urtheil bisweilen *zurückhaltend*, oder besser sparsam zu sein; öfter täuschte er auch ganz die Erwartung. So äusserte er z. B. bei einer Gelegenheit, wo einige strenge Kunstjünger seinen Eifer gegen Rossini losbrechen zu hören hofften: „Ich habe doch noch nie etwas von ihm gehört, worin mir nicht irgend etwas ausserordentlich gefallen hätte." Ueber Schneiders Werk war er eben sparsam, indem er sagte: „das ist ein hübsches, reines Werk." Berger, wie immer warm und redlich, hatte seine wahre Freude daran, und drückte sie bei den einzelnen Stellen wie im Ganzen aus. Klein konnte den Humor nie unterdrücken, und verwandelte selbst seine Anerkennung, wenn sie noch so ernstlich war, am liebsten in Scherz: „Ja ja, der Kerl kann gute Fugen machen", sagte er beim Hinausgehen, als uns noch das Thema der letzten glänzenden Fuge „Dein ist die Kraft" im Ohr summte. Dann setzte er scherzend hinzu, als habe er schon zu viel eingeräumt: „indessen, wenn es beim jüngsten Gericht nicht fürchterlicher zugeht, so hoffe ich mich doch auch noch so mit durchzuschleichen." —

Man vergebe diese kleinen beiläufigen Notizen aus dem Tagebuch alter Erinnerungen. Das Werk schaffte sich seinen Gerichtshof in der deutschen Kunstwelt. Gleichzeitig ungefähr kamen die Gesangfeste, ein neuer künstlerischer Hansebund einzelner Städtegruppen, in Aufschwung. Viele davon richteten ihr Auge auf Friedrich Schneiders Oratorium, und bei Vielen leitete er es selbst. So ging es durch die deutschen Lande, und wurde wie gesagt, auf längere Zeit ein Mittelpunkt für die Kunstinteressen seiner Gattung. Kann es das auch heut nicht mehr sein, so bleibt es doch immer ein ehrenwerthes Besitzthum, das nicht bei Seite geschoben werden darf, sondern unsere Blicke von Zeit zu Zeit immer wieder in Anspruch nehmen muss. Und darum wollen wir es dem Veranstalter des Concerts, das uns zu diesen Betrachtungen veranlasst hat, aufrichtigen Dank wissen, das würdige Werk von Neuem in unserer Erinnerung aufgefrischt zu haben.

L. Rellstab.

Correspondenz.

Erinnerungen an London.

von

Dr. Bamberg.

Die italienischen Opernhäuser; Henriette Sontag; Pauline Viardot; Ballet in Her Majesty's Theater; Morgen-Concert.

In London hat Alles einen riesigen Charakter, alle Unternehmungen, die dort einige Aufmerksamkeit erregen sollen, müssen mindestens den Maassstab des Gewöhnlichen übersteigen. Dass das „Theater Ihrer Majestät" in jeder Beziehung mit allem nur möglichen Aufwande ausgestattet ist, lässt sich denken, dass nun aber ausser der hier aufgeschlagenen italienischen Oper noch eine zweite im *Covent garden* entstanden ist, übertrifft selbst die Bedürfnisse, ja die Ansprüche von London. Nirgends ist man mehr von Musik übersättigt als dort, nirgends wird namentlich die moderne italienische Musik mehr als blosse Modesache, als Zeitvertreib betrachtet. Ich will hier versuchen, ein kleines Bild von den Vorstellungen in diesen Theatern zu geben. Das Aeussere des Majestäts-Theaters auf dem belebten *Hay Market* ist wie das der meisten Theater London's, sehr unansehnlich. Keine Spur von reinerem architektonischen Geschmack. Eine schlechte Treppe führt in den ersten Stock, wo in einem sehr kleinen und unansehnlichen Foyer die Marmor-Büste von Jenny Lind steht, ein feiner geistreicher Kopf, der die Kundschaft dieses Theaters zur Bewunderung hinreisst. Der Saal hat 6 Reihen Logen und ist gelb decorirt, was ihm einen Anstrich von Reichthum giebt. Da er aber oben glatt und mehr mit zierlichen als mit grossartigen Malereien geschmückt ist, so macht er den Eindruck eines grossen Boudoirs, und es ist einem immer zu Muthe, als würde man von der Luft wie in einem Zelte gedrückt. Dies kommt namentlich daher, dass keine einzige Loge offen, sondern so von der andern abgetheilt ist, dass man seinen Nachbar auch nicht im Mindesten beobachten kann. In diesem Saale erscheint nun das aristokratischste Publikum von London im gewähltesten Ballstaate, die Herren alle im schwarzen Frack, schwarzer Hose und weisser oder schwarzer Weste und Binde. Mit einer bunten Kravatte wird man an der Thür abgewiesen. Der Ballstaat der Damen, die hier übrigens auch im Parterre zugelassen werden, ist noch viel gewählter.

Die Sontag hatte in den ersten Vorstellungen einen Enthusiasmus hervorgerufen, wie ihn in letzterer Zeit nur die Lind erlebt hatte. Als ich sie hörte, fand ich das Publikum kalt, und es wurde mir klar, dass hier weniger Sachverständige, als Neugierige und Modesüchtige sassen. Ich will nur von einer Rolle der Sontag, von der der Desdemona in Rossini's „Othello" reden. Es giebt hier und da noch manche gute Sängerinnen, aber äusserst wenig Meisterinnen des Gesanges. In Paris ist die einzige Persiani eine solche Meisterin, aber sie ist mit der Sontag nicht zu vergleichen, denn diese mag italienisch, deutsch oder englisch singen, sie zeigt sich immer als Meisterin des deutschen Gesanges. Der besten italienischen Sängerin kommt es vor, dass sie nur gewisse brillante Stellen gut vorzutragen, die minder ergiebigen darüber vernachlässigt, bei der Sontag ist dies nie der Fall, die kleinste Phrase wird eben so meisterhaft vorgetragen, wie die grösste. Die Stimme der Sontag ist noch sehr frisch und hat, wie wahre Kenner, die sie in ihrer Jugend gehört haben, versichern, auch an Umfang und Stärke nicht viel verloren. Nur muss natürlich die Reflexion über ihr Schicksal und das Eigenthümliche ihres Wieder-Auftretens ersetzen, was sie an jugendlichen Reizen verloren hat. Indess ist die Gräfin Rossi noch eine sehr schöne Frau und ihr Spiel macht noch einen höchst angenehmen Eindruck. Zu Anfang spielte sie wenig, die Gräfin mochte sich vielleicht zu jener Freiheit in den Bewegungen nicht herablassen, die zum Spiele nothwendig ist, vielleicht aber auch zeigen wollen, dass das Handwerk ihr fremd geworden. Bei den spätern Rollen gab sich diese scheinbare Befangenheit und das Spiel der Desdemona war recht ausdrucksvoll. Wo ich aber meinen Genuss und die Ignoranz dieses englischen Publikums am meisten fühlte, das war bei der Cavatine und dem Gebete im letzten Akt. Die Sontag sang hier unbeschreiblich schön, das innigste Gefühl verband sich mit dem reinsten lyrisch-dramatischen Ausdrucke, und wer das Herz auf dem rechten Flecke hatte, musste im Innersten ergriffen sein. Aber da waren zufällig keine Rouladen, keine Kehl-Kunststücke und siehe da, das englische Publikum blieb kalt. Ich bemerkte deutlich einen ironischen Zug um die Lippen der grossen Sängerin.

In einem Morgen-Concert, das am 1. August in demselben Theater stattfand, sang die Sontag: „*La Zingara*" von Donizetti für sie componirt, italienisch; „Wie nahte mir der Schlummer" aus dem „Freischütz", deutsch; „*With verdure clad*" von Haydn, englisch, und: „*Grace, grace*" von Meyerbeer, französisch. Thalberg spielte zwei seiner Fantasieen mit unnachahmlicher Meisterschaft, über die ich heute nichts Näheres sagen will, da ich mir eine ausführlichere Arbeit über ihn für die musikalische Zeitung vorbehalte. Ausserdem sangen in jenem Concerte noch die Damen: Giuliani, Casaloni, Parodi und die Herren: Moriani, Calzolari, Gardoni, Coletti, Belletti, Lablache und Arnoldi.

Das Theater von *Covent-garden* ist unfern des der Königin gelegen und grösser als dieses. Der Saal ist geräumiger und schöner, roth decorirt, und auch der Eingang und das Foyer sind grösser und glänzender als in *Hay Market*. Publikum und Ceremoniell nehmen ungefähr gleichen Rang ein, ja bei den Vorstellungen des „Propheten" von Meyerbeer war es noch glänzender, als in dem Theater der Königin. Auch hier leiden die reichen Toiletten von der Bauart des Saales, denn da die Logen von den Seiten gesperrt sind, so entwickelt sich der reiche Flor minder vortheilhaft, als in der italienischen Oper zu Paris. Der Erfolg des „Propheten" steigerte sich bei jeder Vorstellung, es entstand ein Meinungsstreit, ob diese neue Oper Meyerbeer's höher stände als „die Hugenotten" oder nicht, und während *Hay Market* längst geschlossen war, füllte der „Prophet" in *Covent-garden* noch das Haus. Nie habe ich grössere Triumphe gesehen, als die, welche Mad. Viardot in der Rolle der Fides erlebt hat. Die überaus günstige Aufnahme beim Anfange der Vorstellungen war nichts gegen den Enthusiasmus der folgenden. Die Schlittschuhläufer aus dem Propheten haben Lumley, den Director von *Hay Market*, veranlasst, vorher schon ein eigenes Schlittschuhläufer-Ballet in Scene zu setzen. Es stellt die Vergnügungen russischer Grossen im Winter vor und ist in der That mit so viel Pracht und Geschmack ausgestattet, dass es dem Pariser nichts nachgiebt. Um die Sache recht winterlich zu machen, werfen sich die Schlittschuhläufer zum Schlusse mit Schneebällen, was die Engländer sehr belustigt hat.

Deutsche Künstler; Musikgesellschaften und Journale; der Bierkeller in *Macden Lane*.

Nach der Februar-Revolution hat eine wahre Auswanderung deutscher Künstler von Paris nach London stattgefunden, aber nur wenigen ist es gelungen, sich dort eine ehrenvolle, unabhängige Stellung zu erwerben. Charles Hallé lebt sehr zufrieden im Innern England's, Panofka hat den grösseren Theil seiner Thätigkeit dem Gesange zugewendet und ist in London sehr geschätzt. Schon in Paris hat Panofka seine früheren tieferen Gesangsstudien mehr ausgebildet und diesen Zweig der Kunst, in welchem die tüchtigen Lehrer immer seltener werden, mit Eifer und Erfolg gepflegt. In London schrieb der ausgezeichnete Violinist nun eine praktische Gesangschule, die das Schöne mit dem Nützlichen

auf das Glücklichste verbindet. Graf Westmoreland, dieser verdiente Beschützer der Kunst, dem Panofka sein Werk widmete, dankte ihm in den schmeichelhaftesten Ausdrücken für dieses Unternehmen. Eine reiche Praxis hat unseren deutschen Künstler bereits für sein Verdienst belohnt und wird ihm in der Folge in London gewiss eine noch glänzendere Stellung verschaffen.

Zu den wenigen deutschen Künstlern, die in den Concerten und Gesellschaften London's wahrhaft Glück gemacht haben, gehört vor allen Schulhoff. Dieser geniale junge Componist und Klavierspieler hat sich in Paris sowohl wie in London vor allem den Beifall der Kennerwelt erworben und seine von poetischem Hauche durchwehten Compositionen verdienen ihn in vollstem Maasse. In London, wie überall, drückt sich der wahre Beifall, den der Künstler auch beim grösseren Publikum findet, in klingender Münze aus, und diese nicht zu verachtende Sorte von Beifall hat Schulhoff in London ebenfalls nicht gefehlt, was sich namentlich bei seinem am 29. Juni im *Hanover Square Rooms* veranstalteten Concerte herausstellte. Das meiste Glück machte ein Allegro in Sonatenform, die *Chanson à boire*, *Souvenir de la Grande-Bretagne*, der *Carneval de Venise* und ein Galopp. Einige von diesen, von dem Künstler selbst in der ihm eigenen, originellen und höchst geistreichen Weise vorgetragenen Compositionen sind in London wahrhafte Modestücke geworden.

Wie reich London an musikalischen Instituten ist, mag man aus folgendem Verzeichniss ersehen. Die vornehmsten Concerte sind: *Her Majesty's Concerts of ancient Music*, die 1776 gestiftet wurden. Directoren sind: der König von Hanover, Prinz Albert, der Herzog von Cambridge, der Herzog von Wellington, Graf Westmorland, Graf Howe, Graf Cadwor und der Lord Bischof von Wales. Dann folgt die *Royal Society of Musicians of Great Britain*, 1738 gestiftet. Die Concerte finden wie jene in *Hanover Square Rooms* statt, die Königin ist Patroness, die Könige von Belgien und Hanover, Prinz Albert und die oben genannten Herren sind Patrone. 1831 bildete sich die *Royal Society of Female Musicians*, 1830 die *Royal Academy of Music*. Die *Philharmonic Society* datirt von 1813, die *Madrigal Society* von 1741, die *Amateur musical Society* von 1846, die *Choral Society* von 1791, die *Cecilian Society* von 1785, die *Musical Union* von 1845, die *Sacred harmonic Society* in *Exeter Hall* von 1832 (von Costa dirigirt), die *Western Madrigal Society* von 1840, der *Abbey Glee Club* von 1841, die *Beethoven Quartett Society* von 1845, der *Glee Club* von 1787, der *Melodist Club* von 1825, die *Society of British Musician* von 1834, *The Choral Harmonists* von 1834, der *Adelphi Glee Club* von 1839, die *Melophonik Choral Society* von 1841, *London sacred Harmonic* von 1848, der *Catch Club* von 1762, der *Round, Catch and Canon Clubs* von 1843, der *Purcell Club* von 1837. *Glee Clubs* giebt es ausserdem noch mehrere. Denkt man sich hierzu die Musik in den verschiedenen Kirchen, die hunderte von Virtuosen- und Privat-Concerten, die Soiréen, Matinéen und Gesellschaftsmusik, so wird man sich ungefähr eine Vorstellung machen können, welche Rolle die Musik in London überhaupt spielt. Musikalische Journale erscheinen in London sieben: *The English musical Gazette, or Monthly Intelligencer, The Quaterly musical Magazine and Renew, The Harmonicon, The musical Library, The musical World, The dramatic and musical Review* und *The musical Times and Singing-Class Circular*. Höchst eigenthümlich sind in London die musikalischen Bierkeller, wo eine oft vortreffliche Sänger-Gesellschaft ernste und heitere Gesänge vorträgt. Der vornehmste ist der in *Macden Lane*. Ein Präsident, der zugleich dirigirt, giebt diesen höchst gemüthlichen Concerten etwas Geordnetes und Respectwürdiges. Das sehr anständige Bier trinkende Publikum ist in fast beständigem Enthusiasmus, so dass der Fremde, der sich die Engländer kalt denkt, Anfangs ganz überrascht ist. Man singt dort auch schottische Lieder. Die interessanteste Erscheinung in diesem Keller ist jedoch der Mimiker Ross, ein höchst genialer junger Mann, der ernste und komische Scenen darstellt und vom derbsten Lachen zur ernstesten Erschütterung bewegt. Seine Carricaturen Shakespeare'scher Scenen und seine Darstellung eines Verbrechers in der Todesstunde machen auf jeden Hörer unauslöschliche Eindrücke.

Nachrichten.

Berlin. Die Aufführung des Feldlagers in Schlesien am 19. d. M. zu einem wohlthätigen Zwecke, nämlich für die Hinterbliebenen der in Baden und in der Pfalz gefallenen Krieger, war abermals ein Zeichen der lebhaftesten vaterländischen Gesinnung. Das bis in die äussersten Räume gefüllte Haus liess dem Gefühlsausdruck den freiesten Lauf, wozu theils der vaterländische Inhalt des Werkes, theils die beiden, für den Zweck veränderten Schlussgemälde die Anregung gaben. Man erblickte nach einem Gemälde, welches die Zukunft Preussens allegorisch darstellte, das an demselben Morgen im Thiergarten enthüllte Denkmal des verewigten Königs. Ein nicht enden wollender Jubelsturm begleitete das Erscheinen dieser beiden Gemälde. Die Einnahme ist sehr bedeutend gewesen, da die schon hohen Preise durch freiwillige Beiträge der Käufer noch erhöht waren und die betheiligten Künstler auf ihr Spielgeld verzichteten.

— Director Woltersdorf ist hier eingetroffen, er befindet sich auf Sängerin-Entdeckungsreisen. Möchte es ihm gelingen, einen Schatz zu heben.

— Miss Clara v. Millingen, Sängerin aus London, die sich längere Zeit in Concerten in Schweden und Norwegen hat hören lassen, ist hier eingetroffen. Die Künstlerin besitzt eine schöne Altstimme, und werden wir wohl noch Gelegenheit haben, sie öffentlich zu hören und darüber berichten zu können.

— Kapellmeister Dorn's erstes Debut wird nicht, wie gemeldet, „Fidelio", sondern „die Jüdin" von Halévy am nächsten Sonntag sein. Erstere Oper gehört dem Repertoir Taubert's an und soll ihm verbleiben.

Breslau. Die hiesige Singacademie war durch die Cholera verhindert worden, ihr sonst immer im Laufe des Sommers begangenes Stiftungsfest regelmässig zu feiern, und holte dasselbe Freitag den 12. October nach. Zwei mehrstimmige Gesänge von Joh. Eckardt und dessen Festlieder: „Mein schönste Zier und Kleinod bist" und „Der heilig' Geist vom Himmel kam", eine hier noch nicht ausgeführte Cantate von Seb. Bach: „Gedenke, Herr, wie es uns gehet", und die Messe in *A-dur* von demselben Meister bildeten das Programm. Ein Vorwort zu dem letztern enthält eine gedrängte Analyse der aufgeführten Werke, unter denen die Cantate als eine in Hinsicht des Styls besonders interessante Arbeit Bach's erscheint. Der Saal war gefüllt. Für den bevorstehenden Winter beabsichtigt die Akademie die Aufführung von Händel's „Israel in Epypten" und die Wiederholung von Mendelssohn's „Elias".

Stettin. Concert des Herrn Kapellmeisters Carl Kossmaly, gegeben im Saale des Baier'schen Hofes. 1) Concert-Ouverture für Orchester von Gustav Flügel. 2) Lied von Kossmaly für Sopran: „Der Hirt auf dem Felsen", mit obligater Clarinette und Klavierbegleitung. 3) Lieder von Franz Schubert und Kücken. 4) Serenade von Mozart für Streichquartett mit obligater Clarinette. 5) Ballade von Kossmaly: „Des Hauses letzte Stunde" von Saphir für Orchester, gesungen von Hrn. Boschi, und zum Beschluss: Beethoven's *A-dur*-Symphonie. Hr. Kapellmeister Kossmaly hat sich durch seine umsichtige, fern blickende Leitung des Orchesters, das nach einer einmaligen

Probe Ausgezeichnetes leistete, den Dank aller Musikfreunde erworben, bei denen er auch als stets sichrer und zuverlässiger Opern-Dirigent in ehrenvollem Andenken bleiben wird.

Danzig. Hr. Musikdirector Marknll hat seine Oper: „der König von Zion" vollendet und wird dieselbe hier zum erstenmal gegeben werden. Johann von Leyden spielt die Hauptrolle und concurrirt das Sujet mit dem von Meyerbeer's „Propheten".

Hamburg. Um die irrigen Gerüchte über den Process zwischen Edgar Mannsfeldt und der hiesigen Theater-Direction zu widerlegen, theilen wir aus sicherer Quelle mit, dass das Niedergericht unterm 3. September 1849 entschieden hat: die Direction hat die Oper „Leila" binnen 3 Monaten ungekürzt, wie sie der Componist geschrieben hat, aufzuführen, falls derselbe es nicht vorzieht, auf die Aufführung zu verzichten. Der Componist hat sich für Letzteres entschieden, was immer das Klügste ist, wenn derselbe mit dem Kapellmeister oder der Direction nicht im guten Einverständniss ist. *Kl. M. Z.*

Frankfurt a. M. Balfe, der Componist der „Haymonskinder" und des „Fallstaff", studirt hier gegenwärtig seine „Zigeunerin" ein (*Bohemian Girl*) und wird diese Oper am 17. October selbst dirigiren, wenn das Schicksal, d. h. Catarrh und Schnupfen, keinen Strich durch die Rechnung macht. Alle grösseren Arbeiten, sogar Schindelmeisser's „Rächer", wurden zurückgestellt, um des berühmten Gastes Werk alle gebührende Aufmerksamkeit zu widmen. Die Sänger sind sowohl über die reizenden Melodieen ihrer Rollen, wie über des Componisten durchgreifende Energie beim Einstudiren gleich bezaubert. Ueberhaupt bildet sein Haus, das er hier macht, denn seine Familie hat ihn begleitet, den Magnet aller Kunstfreunde und der fashionablen Welt. Balfe wird in den ersten Tagen des Novembers nach Berlin reisen, allwo er ebenfalls seine Zigeunerin in Scene setzen (?) und persönlich dirigiren wird. Im Februar rufen ihn seine Verpflichtungen als Kapellmeister der italienischen Oper nach London, zum Theater der Königin, zurück. Ueber den Verlauf seiner Oper später.

— Frl. Cruvelli ist hier eingetroffen und wird im Concert des Hrn. Eliason zum erstenmal singen. Die Didaskalia zieht vor ihrem Auftreten Parallele mit der Lind, ob dies auch nach dem Auftreten geschehen wird, wollen wir abwarten. In Berlin, wo der Künstlerin alle Gerechtigkeit wurde, verspürte man nichts von einem Lind-Enthusiasmus.

Mainz. Aloys Schmid sen. wird sein Oratorium „Ruth" in Giessen und hier den „Moses" aufführen.

Leipzig. Frl. Sulzer von der Scala in Mailand gastirt hier.

— Die Signale berichten: Josef Gung'l ist wieder vollständig der Liebling des Berliner Publikums. Ausser den Stamm-Concerten in Sommer's Salon hat er jetzt noch eine zweite Kapelle engagirt für die Concerte im Gesellschaftshause, welche am 4. October mit einem neuen Walzer von Gung'l eröffnet wurden, er heisst: „Immortellen" und ist dem Andenken Strauss' gewidmet. Auch die Berliner Leierkastenmänner bleiben nicht zurück, sie singen jetzt ein Gung'l-Lied, dessen erste Strophe also lautet:

Der Held der Melodie'n
Ist wieder in Berlin,
Bleibt uns nun ewig nah
Hier in Europia.
Tagtäglich kommt der liebe Mann
Mit Walzern und Galöppen nieder,
Stimmt eure schönsten Lieder an —
Berlin hat seinen Gung'l wieder!

Dresden. Im „Dresdner Journal" heisst es über Wagners Broschüre: „Fest scheint es, als wolle Richard Wagner durch seine Broschüre „Die Kunst und die Revolution" auch die Dresdner Barricadensteine zu Bausteinen für den Dom der Zukunft verklären. Die Entzückung, in die er bei dem Gedanken geräth: „Lieber einen halben Tag Grieche, als in Ewigkeit — ungriechischer Gott!" deutet auf uns nahe liegende Zustände hin. „Apollon", von dem wir so viel Schönes hören, muss symbolisch verstanden und nicht unpassend könnte dafür „Röckel" substituirt werden. Ein höchst gesunder, rustical nüchterner Gedanke ist die Rehabilitation des Hellenenthums, ohne Sclaverei natürlich; darauf sollte Herr Wagner, um der Concurrenz in der Ausführung vorzubeugen, ein Patent nehmen. Die Sache wird sich leicht und ohne grosse Unkosten und Umstände arrangiren lassen: Nachdem durch die Revolution „die offenkundige Erniedrigung und Ehrlosigkeit Aller, das Christenthum," beseitigt ist, werden wir eines schönen Tages sammt und sonders Vollstrecker von Zeus Willen auf der sächsischen Erde und spielen den ganzen Tag ohne Gage Trauerspiele. Des lieben Friedens wegen könnten vielleicht Montags, Mittwochs und Freitags die Radicalen spielen und die Reactionäre zusehen, Dienstag, Donnerstag und Sonnabend spielen die Reactionäre und die Radicalen sehen zu; vorausgesetzt, dass Herr Wagner Nichts dagegen einzuwenden hat. Gearbeitet wird nicht mehr, „da den Handwerker seine Arbeit nicht mehr erfreut." Alles wird den Maschinen aufgebürdet, welche sich auch von selbst machen und anständigerweise auch ohne menschliche Fürsorge im Gange bleiben werden. Nichts einfacher als Das. Herr Wagner thut uns bitteres Unrecht, wenn er uns zutraut, wir würden „Ideale!" und „Utopien!" schreien. Wir geben ihm ganz Recht."

München, 15. October. Heute am Doppelgeburtstag der Königinnen Marie und Therese fand Morgens 12 Uhr die festliche Enthüllung des ehernen Standbildes des grossen Kirchentonsetzers Orlando di Lasso auf dem Odeonsplatz neben Gluck's Standbild statt. Ein sehr zahlreiches Sängerchor trug eine Fest-Cantate vor und München ist um eine neue monumentale Zierde reicher.

Nürnberg. Die Sängerin Viala-Mittermeyer gastirt hier mit Beifall und hilft der Theater-Kasse etwas wieder auf.

Stuttgart. Die Nachrichten von dem Rücktritt des Fräul. Würst von der Bühne scheinen sich nicht zu bestätigen, da sie gegenwärtig hier als Fidelio aufgetreten.

Prag. Hier verstarb der Musikalienhändler Joh. Hofmann.

Paris. Meyerbeer ist hierher zurückgekehrt. Die Nachricht, welche in deutschen Zeitungen vielfach verbreitet ist, als wenn der berühmte Componist beabsichtigte, seine Oper in Hamburg selbst in Scene zu setzen, ist durchaus falsch.

— Ranconi ist nach Italien abgereist, um dort noch Engagements für die Oper einzugehen. Die Eröffnung der italienischen Oper wird im nächsten Monat stattfinden.

Boulogne sur Mer. Hier gaben 3 Künstler ersten Ranges ein Concert: Ernst, Oshorne und Frl. Catharina Hayes, mit Unterstützung der philharmonischen Gesellschaft.

Bordeaux. Mad. Lagrange lässt sich mit steigendem Erfolg hier hören. Die Cavatine im „Propheten" sang die Künstlerin mit einer seltenen Meisterschaft.

London. Mad. Sontag begiebt sich zu Concerten nach Glascow und Edinburg.

Mailand. Der berühmte Violoncellist Merighi ist mit Tode abgegangen.

Petersburg. Unser berühmter Cellist Carl Schuberth ist von seiner Kunstreise zurückgekehrt und hat ein neues Octett für Blechinstrumente geschrieben, das überall, wo es bisher gehört wurde, grossen Beifall fand. Dasselbe wird bei Schuberth & C. in Hamburg erscheinen.

Die neue Zeitschrift für Musik lässt sich in ihrer No. 31. Folgendes aus Berlin schreiben:

„Herr Charles Voss ist von dem Königl. Preuss. Hof-Musikhändler Bock zur Kunstnotabilität ernannt worden, und Leipzig hatte das Glück, ihn dabei über die Taufe zu halten. Gott, wie rührend!"

Als Antwort diene ihr die Mittheilung, dass Hr. Voss am 5. d. M. mit Brandus & Comp. in Paris einen überaus vortheilhaften Contrakt auf zwei Jahre geschlossen, nach welchem seine sämmtlichen Compositionen ausschliesslich für Frankreich mit Eigenthumsrecht bei demselben erscheinen, um den vielfach gemachten französischen Nachdrücken zu begegnen. Wie viele Kunst-Notabilitäten, denen die Neue Zeitschrift dieses Prädicat anerkennt, wird Hr. Brendel oder sein Berliner Correspondent in Deutschland aufzählen können, welche sich eines solchen Erfolges rühmen können, wir wollen gar nicht in Anschlag bringen die vielen Nachdrücke Voss'scher Compositionen, welche in Italien, England, Russland und Amerika existiren, worüber der Kgl. Preuss. Hof-Musikhändler Bock, der die meisten Sachen dieses Componisten verlegt und über den ausserordentlichen Gang derselben das beste Urtheil hat, auf Verlangen Auskunft geben könnte. Sollte niedriger Neid die Veranlassung zu jener Notiz gewesen sein, dann müssten wir ausrufen: Gott, wie erbärmlich!

Berichtigung.

In dem beurtheilenden Artikel: „Compositionen für Pianoforte" (s. No. 40) von C. Kossmaly, S. 314, erste Spalte, Zeile 27 von oben statt: Adoption, lese man: „Adaption".

Zeile 35 kommt „wiederholend" unmittelbar hinter „Herkommen" zu stehen, und ist hinter „wiederholend" noch das fehlende Wort „schliesst" einzuschalten.

Zeile 12 von unten statt: reducirte, lese man: „reducirt".

Zweite Spalte, Zeile 11, von unten, statt: Adoption, lese man: „Adaption".

Seite 315, Zeile 8, von unten, fehlt hinter: „kommen" das Komma, dagegen fällt das darauf folgende „und" weg.

Zeile 4, von unten, statt: Improvisate, lese man: „Improvisata".

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Neue Musikalien
im Verlage von **Fr. Kistner** in Leipzig.

Thlr. Ngr.

Joachim, J., Op. 1. Andantino und Allegro scherzoso f. Violine m. Orchester 2 Thlr. 5 Ngr., m. Pfte. ... 1 5
Kücken, F., Op. 46. Kriegerchor. Vor der Schlacht: „Auf, greift zum Schwert!" von O. Prechtler. Part. u. Stim. — 15
— —, Op. 47. No. 1. Neapolitanisch: „Du mit den schwarzen Augen", Gedicht v. E. Geibel f. Sopran od. Tenor m. Pfte. — 15
— —, Op. 47. No. 1. Dasselbe Lied f. Alt od. Barit. m. Pfte. — 15
— —, Op. 47. No. 2. Lied: „Wo still ein Herz von Liebe glüht", von E. Geibel, f. Alt od. Bass mit Pfte. ... — 10
— —, Op. 47. No. 2. Dasselbe Lied f. Sopr. od. Ten. m. Pfte. — 10
— —, Op. 48. „Wachet auf!" Gedicht von E. Geibel. Chor f. Männerstimmen. Partitur und Stimmen ... 1 —
— —, Op. 50. Ernste Gesänge. Zwei Marienlieder: Ave Maria. — Die Trösterin der Betrübten, f. Alt od. Bass u. weiblichen Chor m. Pfte. oder Orgel ... — 15
— —, Op. 52. No. 1. Lied: „Gut' Nacht fahr' wohl mein treues Herz", f. Bass oder Alt mit Pfte. ... — 10
— —, Op. 52. No. 1. Dasselbe Lied f. Sopr. od. Ten. m. Pfte. — 10
— —, Der Prätendent, romantisch-komische Oper in 3 Akten von C. P. Berger. Vollst. Klavier-Auszug vom Componisten 12 —
— —, In einzelnen Nummern No. 1-21 à 5 Ngr. bis ... 1 25
Liszt, F., Ballade f. Pfte. ... — 15
— —, 3 Etudes de Concert p. Pfte. No. 1-3 à ... — 15
— —, Glanes de Woronince p. Piano. No. 1. Ballade ukraine (Dumka). — Mélodies polonaises. — No. 3. Complainte (Dumka) ... — 25
— —, Lied: „O lieb' so lang' du lieben kannst", v. Freiligrath, f. 1 Stimme m. Pfte. ... — 10
— —, Die Macht der Musik: „Wer einsam steht im bunten Lebenskreise", Gedicht von der Herzogin Helene v. Orleans, f. eine Stimme (Tenor, Sopran od. Mezzo-Sopran) m. Pfte. .. — 25
— —, Transcriptionen f. Pfte.
No. 1. R. Schumann's Liebeslied. Widmung: „Du meine Seele" ... — 15
» 2. C. M. v. Weber's Schlummerlied mit Arabesken.. — 15
» 3. F. Mendelssohn-Bartholdy's Wasserfahrt und Jäger-Abschied ... — 20
» 4. R. Franz': „Er ist gekommen in Sturm u. Regen" — 10
No. 5. R. Wagner, Recitativ u. Romanze aus dem „Tannhäuser": „O du mein holder Abendstern" ... — 15
» 6. E. H. z. S. C. G., Halloh! Jagdchor und Steyrer aus „Tony" ... — 20
Marschner, Heinrich, Op. 140. Bilder des Orients v. H. Stieglitz, f. eine Stimme m. Pfte. (Neue Folge von Op. 90) Heft 3. 1 Thlr. Heft 4 ... — 25
— —, Op. 141. Der Gefangene, nach dem Russischen des Shukowsky, f. eine Stimme m. Pfte. ... — 15
Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 75. 4 Lieder f. 4stimmigen Männerchor. No. 1. Der frohe Wandersmann: „Wem Gott will rechte Gunst erweisen", von Eichendorff. — No. 2. Abendständchen: „Schlafe Liebchen, weil's auf Erden nun so still", von Eichendorff. — No. 3. Trinklied: „So lang' man nüchtern ist", von Goethe. — No. 4. Abschiedstafel: „So rückt denn in die Runde", von Eichendorff. Partitur u. Stimmen. Heft 2. der Lieder f. Männerchor. No. 3. der nachgelassenen Werke ... 1 —
Mendelssohn-Bartholdy, F. & Moscheles, Op. 87b. Duo concertant p. 2 Pianos en Variations brillant. sur la Marche Bohémienne tirée du Mélodrame Preciosa de C. M. de Weber ... 2 10
Onslow, G., Op. 73. Quintetto No. 29. p. 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles ... 2 15
— —, Op. 74. Quintetto No. 30. p. 2 Viol, Alto et 2 Vcelles.. 2 15
— —, Op. 75. Quintetto No. 31. p. 2 Viol., Alto et 2 Vcelles. 2 10
Schäffer, A., Op. 25. 2 Lieder f. 1 Stimme m. Pfte. No. 1. Der erste Ball: „So bin ich denn wirklich zum Ball mit gebeten", komisches Lied von Pauline Grüsson. No. 2. Helena v. Orleans: „Blass scheint der Mond", v. Grafen A. v. M. — 10
— —, Op. 26. Die beiden Gevatterinnen. Komisches Duett f. 2 Stimmen m. Pfte. „Ach, schon zwölf, und noch kein Brautpaar da." ... — 17½
— —, Op. 27. National-Tänze f. Pfte. No. 1. The Piuch. Englischer Matrosentanz ...
(Die Orchesterstimmen hierzu sind in Abschrift zu haben.)
Schumann, R., Op. 25. Myrthen. Acht Lieder f. Pfte. übertragen von C. Reinecke. No. 1. Widmung, v. Rückert. No. 2. Die Lotosblume, von H. Heine. No. 3. Du bist wie eine Blume, von H. Heine. No. 4. Aus den östlichen Rosen, v. Rückert. No. 5. Lied der Braut, von Rückert. No. 6. Lied der Braut, von Rückert No. 7. Hochländisches Wiegenlied, von R. Burns. No. 8. Der Nussbaum, v. J. Mosen. — 22½
— —, Op. 66. Bilder aus Osten. 6 Impromptus f. Pfte. zu 4 Händen 1 Thlr. 10 Ngr. In 2 Heften à ... — 22½
— —, Op. 70. Adagio und Allegro f. Pfte. und Horn, oder Violoncelle, oder Violine ... — 25

Sämmtlich zu beziehen durch **Bote & Bock** in Berlin, Breslau u. Stettin.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8. Stettin, Schulzenstr. No. 340.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 44. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 31. October 1849.

Zu beziehen durch:
WIEN. Pietro Mechetti qm Carlo.
PARIS. Brandus et Comp., 87. Rue Richelieu.
LONDON. Cramer, Beale et Comp., 201. Regent Street.
St. PETERSBURG. A. Büttner.
STOCKHOLM. Hirsch.

NEW-YORK. Scharfenberg et Louis.
MADRID. Union artistico-musicae.
ROM. Merle.
AMSTERDAM. Theune et Comp.
MAYLAND. J. Ricordi.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerst. 8, Stettin, Schulzenst. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Recensionen (Mehrstimmige Gesänge). — Berlin (Musikalische Revue). — Correspondenz (Wien). — Feuilleton (Friedrich Chopin). — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Recensionen.

Mehrstimmige Gesänge.

Franz Liszt (Grossherzogl. Sachsen-Weimar'scher Hof-Kapellmeister), Fest-Album. Vocal-Compositionen zur Säcular-Feier von Goethe's Geburtstag am 28. Aug. 1849 in Weimar. Hamburg, bei Schuberth & Comp.

Inhalt: I. „Licht, mehr Licht!" (Goethe's letzte Worte) Chorgesang.
II. Weimar's Todten, Gedicht von Fr. von Schober, für Bariton oder Bassstimme mit Orchester- oder Pianoforte-Begleitung.
III. Chor der Engel aus Goethe's Faust (2ter Theil) für Sopran- und Altstimmen mit Pianoforte- oder Harfen-Begleitung.

Was von Liszt's Gesangs-Compositionen bis jetzt zur Oeffentlichkeit gelangte, ist eben nicht geeignet, von der Befähigung des berühmten Klavierspielers zum Gesangs-Componisten — z. B. in Betreff der hier so wesentlich erforderlichen Cantabilität — wie von seinem Compositionstalent überhaupt — in Bezug auf selbstschöpferische Kraft — eine hohe Meinung zu erwecken. Materielle Ueberladung in den Begleitungen, eine übermässige und unmässige, ewig unstät und ziellos umhertreibende Modulation, gesuchte, schwülstige Harmonie, eine übertriebene Sucht nach Originalität, die sich — auf Kosten des, dadurch alle Augenblicke zerrissenen, melodischen Fadens — in allerhand bizarren Wendungen und Excentricitäten übermässig gefällt, neben einer, im Verhältniss zu diesen Ueberbietungen, nur sehr mässigen — um nicht zu sagen unerheblichen — Erfindung, die am ersten und stärksten in der Gesangsmelodie selbst hervortritt: — das sind die Gebrechen, woran die sogenannten Gesangs-Compositionen Liszt's durchgängig mehr oder weniger laboriren.

Aus diesem Grunde ist es der Kritik nicht zu verdenken, wenn sie — trotz der pomphaften, dem Erscheinen des Werks vorangegangenen Ankündigungen und trotz der schmetternden Fanfaren jener Zeitungen (z. B. illustrirte Zeitung, Spener'sche Zeitung siehe „Wissenschaftliche und Kunstnachrichten", unterzeichnet J. P. S.), die ob des musikalischen Weltwunders sofort mit Macht in die Lobposaune zu stossen sich nicht entbrechen konnten — dieses „Fest-Album" nicht ohne einiges Misstrauen und mit eben nicht hohen Erwartungen zur Hand nahm, ohne deshalb jedoch von vorn herein schon die Möglichkeit in Zweifel zu ziehen, dass ausnahmsweise der Gegenstand hier den Componisten einmal besonders glücklich inspirirt haben könne und so das, gegen die selbstständigen Erzeugnisse seiner Muse bisher bestandene Vorurtheil mit einem Mal umgestimmt werden dürfte. Diese wohlwollenden Voraussetzungen haben sich jedoch, bei erfolgter näherer Bekanntschaft mit dem Werke durchaus nicht bewährt, insofern als dasselbe selbst noch hinter den geringen, von ihm gehegten Erwartungen zurückbleibt und sich in keinem Punkte über den so eben erörterten, künstlerischen Standpunkt der frühern Gesangs-Compositionen Liszt's erhebt.

No. 1. „Licht, mehr Licht!" — „Aber wie konnte" — ist zunächst zu fragen — „ein Künstler von so richtigem und feinem Tact, von so ästhetisch geläutertem Geschmack, wie Liszt auf die Wahl eines so unsinnigen als abge-

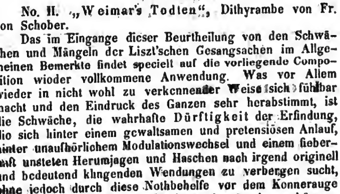
schmackten poetischen Galimathias verfallen?“ — Musste ihm sich nicht beim ersten flüchtigen Durchlesen alsbald die Wahrnehmung aufdrängen, dass der grandioso, hier zusammengehäufte Unsinn, bei welchem Einem unwillkührlich des Dichters: „Mich dünkt, ich hör' ein ganzes Chor von hunderttausend Narren sprechen“ — einfällt, und der, abgesehen von dem darin vorwiegenden, abstract philosophischen Schwulst — sonst auch nicht ein Körnchen musikalisch-lyrischen Elements enthält, — ganz und gar jeder musikalischen Behandlung und Uebertragung widerstrebt? — Doch dies Alles ist dem sonst so bewährten Scharfblick Liszt's entgangen; von seinem bösen Engel getrieben, hat er richtig Hand an's Werk gelegt und so ist denn etwas zu Stande gekommen, was sich — wie das Gedicht, und in gleichem Sinne — nur mit dem Ausdruck: „einzig in seiner Art“ entsprechend bezeichnen lässt; — ein Machwerk, das — während es an Unstetigkeit, Willkühr und Zerfahrenheit seines Gleichen sucht und in rhythmischer wie formeller Beziehung als eine völlige Monstruosität erscheint, — in seiner Gesammtheit eine Ohnmacht der Erfindung, eine Gedankenarmuth an den Tag legt, die auch dem verblendetsten und enragirtesten Illusionair über des Virtuosen gleichen selbstschöpferischen Beruf nach gerade die Augen öffnen und über die abentheuerlichen, von Zeit zu Zeit ausgestreuten und künstlich unterhaltenen Gerüchte von Liszt's musikalischer Omnipotenz, an die man lange Zeit wie an ein Evangelium zu glauben so — gutmüthig war, endlich „mehr Licht“ verbreiten dürfte, als dem „illüstern“ Pianisten vielleicht lieb sein möchte.

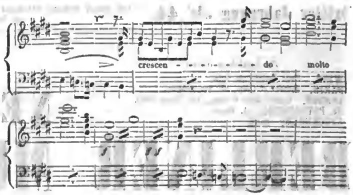
No. II. „Weimar's Todten“, Dithyrambe von Fr. von Schober.

Das im Eingange dieser Beurtheilung von den Schwächen und Mängeln der Liszt'schen Gesangsachen im Allgemeinen Bemerkte findet speciell auf die vorliegende Composition wieder vollkommene Anwendung. Was vor Allem wieder in nicht wohl zu verkennender Weise sich fühlbar macht und den Eindruck des Ganzen sehr herabstimmt, ist die Schwäche, die wahrhafte Dürftigkeit der Erfindung, die sich hinter einem gewaltsamen und pretensiösen Anlauf, hinter unaufhörlichem Modulationswechsel und einem fieberhaft unsteten Herumjagen und Haschen nach irgend originell und bedeutend klingenden Wendungen zu verbergen sucht, ohne jedoch durch diese Nothbehelfe vor dem Kennerauge die vorhandene Gedanken-Insolvenz bemänteln zu können. Wo die Melodie einmal den Todeskeim in sich trägt, vermag alle, noch so prunkhafte, äussere Zuthat und Umhüllung nicht dem Tonstück den Schein des Lebens zu verleihen. Zur nähern Veranschaulichung dessen, worauf sich dieser Ausspruch gründet und zugleich zum Beleg dieses letztern, mögen hier zwei der besonders charakteristischen Stellen folgen.

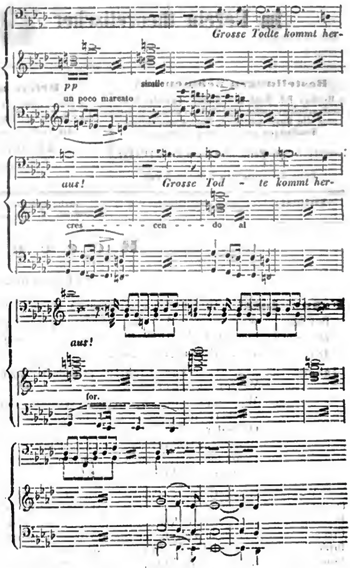
Die erste, der Anfang des Stücks, lässt sich also vernehmen:

Andante mosso.





An diesen — merkwürdigen Introitus — ein wahres, höchst „spannendes“ musikalisches „Hört, hört!“ schliesst sich später (S. 12) folgende geistverwandte Stelle an:



Ob „Weimar's Todte“ einem solchen Rufe Folge zu leisten gewillt sein werden, darf billig bezweifelt werden. Da die obige famose Bassstelle am Schluss noch einmal in ihrer ganzen melodischen und harmonischen Unwiderstehlichkeit wiederkehrt, so erscheint auf diese Art der Gedankenbedarf fast des ganzen Tonstücks mit einem, aus einem einzigen Tacte bestehenden, Motiv bestritten, was denn doch die Oekonomie im Ideenhaushalte etwas zu weit treiben heisst. In Betreff der — hier nicht wohl ganz

zu umgehenden — Anforderungen an Cantabilität, so hat sich Liszt derselben so gut, als es gehen wollte, zu entledigen gesucht, — d. h.: das Stück liefert im Ganzen nur eine äusserst bescheidene, melodische Ausbeute, indem erstlich der Gesang wieder vor lauter Ansätzen und Absätzen nicht zu einem eigentlichen, zusammenhängenden Satze — zu einem ruhigen, ununterbrochenen Ergusse dessen, was man in der Kunstsprache mit dem Ausdruck: „Cantilene" zu bezeichnen pflegt — kommt, und ausserdem die spärlichen, melodischen Blüthen, die hie und da sich, wie aus Versehen, in diese Oede verloren haben, nicht einmal auf Liszt's Acker gewachsen, sondern bereits von älterm Datum sind.

No. III. Chor der Engel (aus dem 2ten Theil des Faust von Goethe), lässt in Anlage und Ausführung eine gewisse Planmässigkeit nicht verkennen, so wie sich auch in Bezug auf Form und in dem Umstand, dass hier das melodische Element verhältnissmässig mehr zur Geltung kommt, ein vortheilhafter Unterschied von der Zerfahrenheit und der ärmlichen, melodischen Ausstattung der beiden vorangegangenen Stücke kundgiebt. Was die musikalische Auffassung insbesondere anlangt, so darf diese für die erste Hälfte des Gedichts — wo die Worte gleichsam im weiten Raume lyrischer Allgemeinheit umherschweifen — immerhin als eine einigermaassen entsprechende bezeichnet werden; während dagegen von der vierten Strophe an — wo das Gedicht mehr einen bestimmten, humanistisch-philosophisch- und ethisch-didactischen Charakter annimmt — die Musik weit hinter den Worten zurückbleibt und in so fern, als sie den hohen, mächtigen Sinn der letztern nicht in sich aufzunehmen — in ihr Element aufzulösen — vermocht hat, blos als ein müssiger Mitläufer neben dem Text erscheint. Zunächst macht es einen peinlichen, beeinträchtigenden Eindruck, zu den nun folgenden Strophen:

„Was euch nicht angehört
Müsset ihr meiden" —

und:

„Wendet zur Klarheit
Euch, liebende Flammen"

welche, eben so wie sie im Gedicht einen neuen Abschnitt, eine andere Wendung bezeichnen, aus diesem Grunde auch in der Musik eine, von der frühern Melodie abweichende, neue Weise erforderten — wieder dasselbe, schon zweimal benutzte Thema, wenn auch mit einigen, durch die Tactveränderung bedingten Modificationen und Erweiterungen zu vernehmen; um so mehr, als ja in der letzten Strophe ohnehin schon das betreffende Motiv noch einmal in seiner ursprünglichen Gestalt und Tactart zum Vorschein kommt. Will man gegen diesen Tadel geltend machen, dass dies im Interesse der „musikalischen Einheit" geschehen sei und so hätte geschehen müssen, so ist darauf einfach zu bemerken, dass Einförmigkeit nicht „Einheit", so wenig wie ein buntes, willkührlich zusammengewürfeltes Durcheinander „Mannigfaltigkeit" ist. Der Componist ist aber auch hier wieder sehr haushälterisch mit seinem Ideenvorrath umgegangen; — er mag wohl seine guten Gründe dazu gehabt haben. — Die musikalische Wiedergabe der Worte:

„um in dem Allverein
seelig zu sein"

und:

„fühlt sich im Leben
seelig mit Guten

wird zweifelsohne in gewissen Kreisen „ungeheure Sensation" erregen und manche „weichgeschaffene Seelen" in eine gelinde Verzückung versetzen; demungeachtet muss gegen eine so modern „verhimmelte", hypersentimentale und im Grunde doch so irdisch-sinnliche Auffassung der schönen, auf eine ganz andere „Seeligkeit" deutenden, Worte des Dichters als gegen eine schnöde Entstellung und Verfälschung im Namen der dichterischen wie der musikalischen Wahrheit auf das Entschiedenste protestirt werden. — Bei der Schlussstelle:

„Luft ist gereinigt
Athme der Geist" —

dürfte durch den unglücklichen, hier eintretenden, rhythmischen Hiatus (S. 30, im $\frac{3}{4}$-Tact) dem „athmen" sollenden Geist so zu sagen der Athem leicht bedeutend versetzt werden. Was die Behandlung der Singstimmen insbesondere anbelangt, so ist weder von individueller, selbstständiger Haltung der letztern an sich, noch von kunstreicher Verschlingung der einzelnen Stimmen und gleichzeitiger, interessanter Verarbeitung und mannigfacher Darstellung der Motive — wie man Solches in einer grössern, mehrstimmigen Gesang-Composition wohl einigermaassen zu erwarten berechtigt ist — hier etwas zu verspüren. Der Componist hat sich in dieser Beziehung einer stoischen Enthaltsamkeit beflissen und sich — eingedenk der Worte des Dichters:

„Was euch nicht angehört
Müsset ihr meiden" —

wohlweislich nicht aus dem sichern Hafen strengster Homophonie auf die hochgehende und in ihrer Tiefe gefährliche Klippen bergende See des polyphonen Styls gewagt. So bewegt sich denn Alles im ruhigen Gleise steter, ebenmässiger Gleichzeitigkeit, und man hat durchaus nichts von verfänglichen, contrapunctischen Hinterhalten und Fallgruben zu befürchten, was hiermit, zur Beruhigung ängstlicher „Fugenscheuer" Dilettanten-Gemüther, die gern immer breiten, festen, sichern Boden unter den Füssen behalten, besonders hervorgehoben wird.

In Betreff endlich der harmonischen Seite der vorliegenden Composition, so gilt es heut zu Tage für „Genialität", sich über das, was man ehedem als unerlässliche harmonische Convenienz und als mit zur Reinheit des Satzes erforderlich betrachtete, mit edler Nonchalance als über „veraltete Vorurtheile" hinweg zu setzen. Man läuft daher Gefahr, philiströser Pedanterie bezüchtigt zu werden, wenn man — wie es jedoch hier geschieht — gewisse gewaltsame Wendungen, Uebergänge und Accordverbindungen, wie sie sich nicht nur in dieser, sondern in allen Nummern des „Fest-Albums" in Menge vorfinden, als das was sie sind: — als unschöne, harmonische Härten und Willkührlichkeiten bezeichnet.

Ohne der Entscheidung des in letzter Instanz urtheilenden und in seiner grossen Gesammtheit stets von so richtigem, instinctmässigem Tact geleiteten Publikums vorgreifen zu wollen, wird man doch — nach dem Gesammtergebniss dieser Beurtheilung — sich einiger bescheidener Zweifel kaum erwehren können: ob die Bedeutung der Säcularfeier von Goethe's Geburtstag durch Liszt's „Fest-Album" lebendiger und tiefer zu Gemüth geführt und zum Bewusstsein gebracht werden, und ob die Feier selbst dadurch gerade besonders erhöht worden sein dürfte; — zur Verewigung des Verfassers und zur Erhöhung seines Rufs als Componist werden diese, mit so herausfordernder Praetension aufgetretenen „Vocal-Compositionen" — dies steht ausser allem Zweifel — schwerlich beitragen.

C. Kossmaly.

Berlin.

Musikalische Revue.

In der Italienischen Oper trat am 27sten ein neues Mitglied in der „Norma" auf, Sgra. Fiorentini. Diese Künstlerin ist an Gestalt und Stimme eine hervorragende Erscheinung und

wäre diesen ihren Eigenschaften nach vorzugsweise für die tragische Oper, für die Partie der Heldinnen geeignet. Besonders würde sie dem Typus deutscher Rollen entsprechen. Denn sie besitzt einen gewissen Grad von Ruhe und Unbefangenheit, von Naivität, der für deutschen Kunstausdruck bildungsfähig erscheint. Eine Iphigenie, Alceste, Vestalin, Norma könnten sich keine bessere Repräsentantin wünschen, als Sgra. Fiorentini. Sie ist schön im antiken Sinne des Worts, sie hat eine so volle, körperhafte, weit ausgehende und wohlklingende Stimme, dass der getragene Gesang, wie ihn die genannten Opern erheischen, dieser ganzen Erscheinung trefflich anstehen würde. Auch ist in der Coloratur viel Gelungenes, wenn sie auch noch nicht den höchsten Grad der Ausbildung erreicht hat. Bei allem Wohlklange kann indess aus der Stimme noch etwas ganz anderes werden und dramatisch gar ist Sgra. Fiorentini nicht ausgebildet; sie scheint die Bühnenlaufbahn erst jetzt zu betreten, wenn wir auch glauben, dass einige Befangenheit die Action noch nicht genügend heraustreten liess. Spätere Darstellungen werden nach dieser Seite hin ein bestimmteres Urtheil möglich machen. Die hervorragenden Eigenschaften einer schönen Gestalt, eines schönen Gesichts, einer von Natur mit allen Mitteln ausgestatteten Stimme erwarben der Künstlerin jedoch einen entschiedenen Erfolg. Möge ihr ein Talent der Darstellung beschieden sein, das sich leicht und schnell herausarbeitet, so wird es ihr möglich werden, dauernd die Neigung des Publikums zu besitzen. Im Uebrigen hatte die Oper die frühere Besetzung und wurde recht befriedigend ausgeführt. *d. R.*

Correspondenz.

Wien, Anfang September.

Das Kärntherthor-Theater brachte Halévy's allbekannten „Blitz" als Novität zur Aufführung. Wir sind durch unsere musikalischen Erfahrungen in Wien so mürbe geworden, dass wir den der Direction oft gemachten Vorwurf diesmal nicht wiederholen wollen, dass sie jetzt erst bringt, was vor 20 Jahren Novität war; — denn wahrlich, wenn unsere Musikinstitute Alles gewissenhaft nachholen würden, was sie seit 20 Jahren versäumt haben, wir könnten hochvergnügt sein.

Halévy's „Blitz" soll in Folge einer Wette entstanden sein; jedenfalls trägt eine Oper, welche die Unterlage des Chors, ja selbst der Bassstimme verschmähend, blos von 2 Sopranen und 2 Tenoren gesungen wird, den Stempel des Problems auf der Stirne. Es ist nicht zu läugnen, dass Halévy dies Problem mit bewunderungswürdiger Geschicklichkeit gelöst und namentlich durch eine reiche und interessante Instrumentirung die aus der erwähnten Besetzung resultirende Leere vollkommen gedeckt habe. Günstig hat der Dichter in musikalischer Hinsicht eingewirkt durch die geschickte Vertheilung der Solo- und Gesammtnummern, und in dramatischer, indem er die 4 Personen in 2 Paaren, einem sentimentalen (Lionel, Harriet) und einem heiteren (Georges, Mad. Darbel) einander contrastirend gegenüberstellt, deren musikalische Charakteristik dem Componisten eben so wohl gelungen ist.

Der „Blitz" hat sich in Frankreich und noch mehr in Deutschland eines weit anhaltenderen Erfolgs zu erfreuen, als die grossen heroischen Opern desselben Componisten. Dies hat namentlich darin seinen wichtigen Grund, weil Halévy im „Blitz" durch den einfachen ebenen Gang des Librettos ebenfalls zu einer einfacheren, anspruchsloseren Musik gelenkt wurde, während er in den grossen dramatischen Vorwürfen, die er mit Vorliebe wählt, die Grösse nie erreicht, zu der er sich mit so peinlicher Absichtlichkeit zu strecken versucht. In der schlichten Fabel des Blitzes ist Halévy's Unfähigkeit, grosse Ensembles zu schaffen, von geringem Einfluss, und ist die Oper auch nichts weniger als frei von der Gesuchtheit der Halévy'schen Musik, so sind diese Schatten darin doch ungleich gelinder, als in der „Jüdin", „Ginevra" oder gar der „Königin von Cypern" und „Karl VI."

Neben vielem unerquicklich Bizarren und Sonderlichen bietet die Partitur zum „Blitz" wahrhaft geniale und poetische Einzelheiten. Das Eingangs-Duett, die Arie Georg's mit dem folgenden Trio sind hervorragende Nummern, und das Liebes-Duett im 2ten Act gehört vollends zu dem Weichsten und Herzlichsten, was die neuere französische Oper ausgebracht hat. — Die Aufführung in Wien war dem grössten Theil nach befriedigend. Namentlich kann Hr. Ander die schwierige Partie des Lionel zu seinen besten zählen, wenn wir die anstrengende und confuse Schilderung des Seesturms im ersten Act ausnehmen, zu der Hrn. Ander die Mittel abgehen, war die ganze Partie vortrefflich zu nennen. In dem Duett des 2ten und der Romanze des 3ten Acts war Hrn. Ander's Vortrag von hinreissender Innigkeit. Von Hrn. Kreuzer's Georges waren wir freudig überrascht; er ist in Spiel und Gesang das Beste, was dieser fleissige Sänger bisher gebracht. Frl. Hellwig war eine anmuthige Repräsentantin der Mad. Darbel. Der sterbliche Theil der Vorstellung ist die Besetzung der Harriet. Wir sind weit entfernt, die langbewährten Verdienste der Madame Hesselt im Mindesten anzutasten, wenn wir behaupten, dass ihre Individualität durchaus nicht für diese Rolle passe. Ganz abgesehen von den Erfordernissen einer jugendlichen Stimme und Erscheinung verlangt die Rolle der Harriet eine Herzlichkeit und Wärme des Vortrags, welche der Mad. Hasselt stets fern lag. In Coloraturpartieen, wo eine glänzende Bravour, in heroischen Rollen, wo Kraft und Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks die Hauptsache sind, wird die genannte Künstlerin noch gegenwärtig Vorzügliches leisten, nicht aber in Darstellung passiv-sentimentaler Charaktere, die einzig auf der Kunst des seelenvollen, getragenen Gesangs ruhen. Die Schwierigkeit verdoppelt sich, wenn solche Partieen obendrein Gewandtheit in Spiel und Dialog erfordern, was im „Blitz" sehr der Fall ist. Sei es nun Princip oder Nothhilfe, Stellen, die einen breiten, vollen Vortrag fordern, mit einem flüchtigen, meist stakkirten Mezza-voce abzuthun, — der musikalische, so wie der dramatische Gehalt der Musik wird dadurch geradezu vernichtet. Das schöne Duo im zweiten Act hätte die doppelte Wirkung hervorbringen müssen, wenn Hrn. Ander eine andere Sängerin zur Seite gestanden wäre. Dass eine andere Besetzung der Harriet hier unmöglich sei, ist keine Entschuldigung, sondern eine abermalige Selbstanklage der Direction, welche noch immer nicht daran denkt, eine jugendliche erste Sängerin für heroische und sentimentale Partieen zu gewinnen. — Das Orchester unter Hrn. Esser's Leitung war durchaus lobenswerth. *E. H.*

Feuilleton.

FRIEDRICH CHOPIN.

Friedrich Chopin starb zu Paris am 17. d. M. in den Armen seiner Schüler und Freunde. Das ausgezeichnete und eigenthümliche Talent dieses Künstlers sichert ihm ein mehr als ehrenvolles Gedächtniss unter den Zeitgenossen. Es wird daher für unsere Leser nicht uninteressant sein, eine kurze Lebensskizze von ihm zu erhalten.

Chopin wurde 1810 zu Zelazowavola in der Nähe von Warschau geboren. Ein alter Böhme Namens Zywnl unterrichtete ihn in den Anfangsgründen des Pianofortespiels, dann aber hatte er eine Reihe von Jahren hindurch keinen andern Lehrmeister als sich selbst und das Vorbild tüchtiger Künstler, die er in den ver-

schiedensten Städten Deutschlands hörte, besonders in Berlin, Dresden und Prag. Er besass die Fähigkeit, schnell den charakteristischen Werth eines Tonkünstlers aufzufassen, sich in der eigenen Ausbildung ihm anzuschliessen, wenn sein Naturell einen verwandten Zug entdeckte. So regelte er Anfangs sein Talent bald nach diesem, bald nach jenem Meister. Dann ward Elsner, der Director des Conservatoriums in Warschau, derselbe, welcher Eduard Wolff ausgebildet hat, sein Lehrer in der Composition. Von diesem Zeitpunkte ab befriedigte den jungen Chopin das eigene Spiel, in dem er es bereits zu einer grossen Vollendung und Eigenthümlichkeit gebracht hatte, nicht mehr. Er verschmähte die glänzenden und reichen Beifallsspenden, die er bereits in ausgebreiteten Kreisen geerndtet hatte und zog es vor, sich nicht mehr hören zu lassen. Durch die Revolutionen aus seinem Vaterlande verbannt und seiner Existenzmittel beraubt, fasste er den Entschluss, in's Ausland zu gehen, und spielte im Jahre 1831 zu Wien und München in öffentlichen Concerten. Ermuntert durch den glänzenden Beifall in diesen Städten kam er noch in demselben Jahre nach Paris, wo er grosses Aufsehen erregte. Ausser dem eigenthümlichen Vortrag klassischer Werke kündigten schon die kleineren Compositionen, mit denen er sein erstes Concert ausgestattet, jene Originalität des Ausdrucks an, die wir später in seinen Mazurka's, Walzern, Etüden, Balladen und Nocturnen wahrnehmen. Chopin erscheint hier als ein Künstler von capriciöser Melancholie und fast ätherischer Empfindung. Vielleicht hat es nie einen Künstler gegeben, dessen äussere Erscheinung mit dem innern Wesen in so merkwürdiger und vollkommener Harmonie stand. Ebenso war sein Spiel. Man könnte ihn den Ariel des Piano's nennen. Chopin war als Mensch wie als Künstler im besten Sinne des Worts Aristokrat. Er zog sich gern in eine einsame, fast mysteriöse Existenz zurück, er componirte wenig, gab wenig Unterricht und spielte fast niemals öffentlich. Gab er einmal ein Concert, so pflegte er einen ungewöhnlich hohen Preis anzusetzen und hatte dann ein ausgesucht feines und künstlerisch gesonnenes Auditorium. Er war der Componist und Virtuose träumerischer Einsamkeit und in sich abgeschlossener Sinnigkeit. Seine Anhänger und Schüler bewunderten ihn bis zum Fanatismus. Wenn man ihn in seiner blassen, magern Gestalt einherschreiten sah, so hätte man glauben sollen, er müsse jeden Augenblick das Weltliebe mit dem Himmlischen eintauschen und wiederum hatte man sich nach und nach an diese Erscheinung so gewöhnt, dass der so frühe Tod im 39sten Jahre seines Lebens eine überraschende Betrübniss erregte. Seine Schwester, von dem Krankheitszustande unterrichtet, eilte aus dem fernen Polen herbei, die letzten Augenblicke des Bruders mit linderndem Balsam zu erquicken Die sterblichen Ueberreste des Dahingeschiedenen sind einbalsamirt und in der Magdalenenkirche beigesetzt. Mozart's Requiem, für das er stets eine grosse Neigung fühlte, wurde, wie er wünschte, zu seinem Leichenbegängniss ausgeführt. *G. M.*

Nachrichten.

Berlin. „Das Lied von der Majestät", componirt von Taubert und so eben bei Bote & Bock einstimmig und für Solo mit Chor erschienen, gehört zu den gelungensten Compositionen Taubert's und weckt beim Hörer die patriotischen Gefühle, welche den Componisten bei Schaffung dieses Werks beseelten. Die beiden Aufführungen des Liedes am 15. und 19. October im Opernhause und der Beifallsjubel des glänzenden Publikums war das Criterium für Dichter und Componist. Hoffentlich werden wir noch oft Gelegenheit haben, diese volksthümliche Composition zu hören, die Gesangvereinen sehr zu empfehlen ist.

— Vor einem glänzenden und zahlreichen Publikum fand am Sonntag eine Wiederholung des „Thal von Andorra" (die 9te Aufführung) statt. Hr. Mantius weiss seiner Rolle des Lejoyeux durch unerschöpflichen Humor stets neuen Reiz zu verleihen. Hr. Zschiesche gab den Jacques, da Hr. Krause durch Krankheit verhindert wurde. Der Vorstellung wohnten Hr. von Flotow und Hr. Dir. Woltersdorf aus Königsberg, welche gegenwärtig hier anwesend sind, bei.

— Die italienische Oper der Königsstadt wird den „Freischütz" von Weber mit den Recitativen von Hector Berlioz zur Aufführung bringen, die Letzterer zu der deutschen Volksoper für die pariser Darstellung derselben componirt hat und mit denen der Freischütz dort Furore machte. Nachdem das Wagstück „die Zauberflöte" der italienischen Oper im vorigen Jahre über alle Erwartung geglückt ist, darf man wohl nicht ohne Grund hoffen, dass auch der Freischütz im Bunde mit den in Deutschland noch nicht gehörten Recitativen von Berlioz einen Treffer in der Königsstadt haben werde.

Breslau. Bilse ist mit seiner vortrefflichen Kapelle hier eingetroffen und hat bereits mehrere Concerte unter dem Zudrang eines eleganten Publikums und dem grössten Beifall gegeben. Die Ouverturen zu den „lustigen Weibern" von Nicolai, zum „Thal von Andorra" von Halévy, „Sommernachtstraum" von Mendelssohn, sein neustes Potpouri: „Musikalisches Labyrinth" und „Constitutions-Quadrille", die neusten Strauss'schen und Gungl'schen Tänze, bilden die Haupt-Lieblinge seines reichhaltigen Programms, dessen vortreffliche Execution einen der angenehmsten Genüsse bereitet, und ihm die Gunst seiner hiesigen vielen Verehrer sichert.

Düsseldorf. Der allgemeine Musikverein macht sein Programm für den Winter bekannt, welches, unter Leitung des Hrn. Musikdir. Hiller, Nachstehendes enthält: 1) „Zerstörung Jerusalems", Oratorium von Hiller; 2) „Lauda Sion" von Mendelssohn und die 9te Symphonie von Beethoven; 3) „Samson" von Händel und Symphonie von Schubert oder Hiller; 4) „Christus der Friedensbote", Oratorium von Naumann; 5) Stücke aus „Fidelio" und Symphonie von Beethoven; 6) Grosse Passionsmusik von Bach oder grosse Messe von Beethoven.

Magdeburg. Hier gastirt Frl. Dümler aus Berlin mit anerkennendem Erfolg.

Köln. Der hiesige Gemeinderath hat in seiner am 25. Oct. gehaltenen Sitzung beschlossen, den Musikdirect. Ferd. Hiller in Düsseldorf zum städtischen Kapellmeister an Stelle des nach Berlin berufenen Kapellmeisters Dorn zu berufen.

Elberfeld. Bei Scherz in Schwelm ist eine kurzgefasste Vorkenntniss für die Singkunst von O. Homann für — 1 Silbergroschen erschienen.

Hamburg. Auch wir werden wieder unsere Trio-Soiréen haben, welche Hr. Otto Goldschmidt in Gemeinschaft mit den Hrn. Hefner und Lee veranstaltet.

— Dem Vernehmen nach wird Kapellmeister Krebs in Dorn's Stelle nach Cöln sich wenden; wir wollen diesem Gerüchte noch keinen Glauben schenken. Auch Frl. Michalesi, heisst es, wird nach Cöln gehen.

— Von neuen Opern ist keine Rede, „die Krondiamanten" werden zur Abwechselung gegeben und „die Königin von Léon".

— Im Zwischenact liess sich im Thalia-Theater ein Hr. G. Schulze hören, in dem wir einen braven Künstler erkannten, der die schwierigsten Aufgaben überwand. Eine schlechte Geige und eine nicht besondere Wahl der vorzutragenden Stücke liessen ihn indess nicht den Grad des Beifalls erreichen, den er als Virtuose verdient hätte.

— Der 18. October wurde mit der Jubel-Ouverture von

Weber, einem Prolog, von Frl. Häuser gesprochen, und dem „Don Juan" gefeiert, in welchem Frl. Wagner die Donna Anna sang. Leporello, Hr. Lindemann, erwarb sich Beifall.

Bremen. Liszt hat in einem Concert, das der Klavier-Virtuose Carl Reinecke gab, gespielt. In demselben Concert sang auch unser trefflicher Behr zwei Lieder und Liszt spielte mit Reinecke das Duo von Mendelssohn und Moscheles für 2 Pfte. Eine von Liszt improvisirte Cadenz riss Alles zur Bewunderung hin und Liszt wurde viermal gerufen, was hier viel sagen will.

Frankfurt a. M. Jenny Lind ist hier angekommen, wird aber für diesmal nicht im Theater auftreten, jedoch vielleicht bei einem grossen Concerte mitwirken, worin eine unserer ersten Familien angehörende Künstlerin, Frl. Graumann, die in Italien und Paris ihre Ausbildung erhielt und jetzt unmittelbar von London kommt, wo sie vielfältigen Beifall erndtete, zum erstenmale in ihrer Vaterstadt auftritt.

Leipzig. Kapellmeister Jul. Rietz hat eine Oper unter dem Namen: „Bianca" componirt.

— Frl. Sulzer aus Mailand trat als Nachtwandlerin auf, ist aber im Spiel noch ganz Anfängerin. Eine Fortsetzung des Gastspiels wird wohl nicht stattfinden.

Hannover. Zum erstenmal „Guido und Ginevra" von Halévy. Ungeachtet die Vorstellung von 7 bis 11¼ Uhr währte, erregte sie doch allgemeines Interesse und wird wohl öftere Wiederholungen erleben. Ganz besonders gefiel Hr. Mertens als Guido und Frl. Nötter als Ginevra.

Wien. Unter der Firma: „Mendelssohn-Bartholdy-Abende" werden im Monat November vier Abendunterhaltungen im Musik-Vereinssaal stattfinden. Der Anfang wird am 5. Nov., als dem Todestage Mendelssohn's, mit der „Athalia", die hier noch nicht gehört, gemacht werden. Die übrigen Abende sollen meist Compositionen Mendelssohn's, als: Quartette, Trio's und Pianofortesolo enthalten, auch einige Nummern aus dem „Propheten" von Meyerbeer gesungen werden. Der Musikhändler Hr. Glöggl ist der Veranstalter derselben.

— Immer heftiger werden die Klagen der Wiener über die jämmerliche Verwaltung des Hrn. v. Holbein, der weder gute Neuigkeiten bringt, noch ältere klassische Werke dem Publikum vorführt. Ein solches erbärmliches Zopf-Regiment ist bei uns noch nicht dagewesen und für unsere Kunstinteressen recht bald eine Veränderung zu wünschen.

— Am 27. d. M. fand im Sperl ein Concert statt unter dem Titel: „Gruss an Strauss". Der Ertrag dieser musikalischen Soirée ist zur Errichtung eines Monuments für Strauss bestimmt.

— Cornet aus Hamburg ist hier eingetroffen und seine Anwesenheit soll mit der demnächst stattfindenden Verpachtung des Kärnthnerthor-Theaters in Verbindung stehen, um welches sich Balochini, Ronzani und Wild bewerben.

— Proch ist beauftragt, zu der neuen Balfe'schen Oper: „die Zauberin" statt der Prosa Recitative zu componiren.

München. Lachner's neueste Oper: „Benvenuto Cellini, oder der Guss des Perseus" hat bei der ersten Aufführung gefallen, indessen glauben wir, dass sich dieselbe nach diesem Erfolge nicht gerade als Kassenoper herausstellen wird.

Dorpat. Fr. v. Marra-Vollmer giebt hier mit grossem Beifall Concerte. Als besondere Vergünstigung wurde ihr die Aula der Universität bewilligt, die sehr selten zu Concerten hergegeben wird.

Paris. Den 24sten wird „der Prophet" von Meyerbeer in seinem vollen Glanze wieder mit Mad. Viardot, Roger, Mad. Levasseur zur Aufführung kommen. Es haben bereits mehrere Proben mit den Künstlern, Chören und Orchester stattgefunden. Man erwartet einen noch grössern Erfolg als früher.

— Therese Milanollo gab am 7ten eine anziehende Matinée zu Malzeville. Sie spielte ihren neuen Carneval über das Marlborough-Lied unter einem beispiellosen Enthusiasmus und wurde in einem Blumenregen fast vergraben. Auch fand eine Schülerin der Mad. Damoreau, Mad. Querm, die eine schöne Stimme besitzt, vielen Beifall.

— Bordogni hat vom König der Niederlande den Orden der Eichenkrone empfangen.

— Die jährliche Wiederkehr der Concerte der philharmonischen Gesellschaft findet unverzüglich wieder in dem Saale Montesquieu statt. Die Direction derselben übernimmt Hr. Loiseau.

— Scribe soll für Halévy einen neuen Operntext geschrieben haben, die „Nerilha" sich nennt und noch in diesem Winter zur Aufführung kommt.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

A. Pianofortemusik.

Auswahl vorzüglich beliebter Tänze in gefälliger Spielart. No. 11-13. — Beethoven, L. v., Sonatine. Op. 79. Neue Ausg. — *Derselbe*, 6 Variationen über: Nel Cor piu non mi sento. Neue Ausg. — *Bender, C. P., Romance concertante p. Pfte. et Velle. (ou Violon). Op. 19. — Berens, H., Amusement p. la Jeunesse. 3 Rondeaux fac. Op. 11. No. 1. 2. — Bilse, B., Cäcilienmarsch. Op. 9. — *Bisping, M., 6 Variationen leicht u. brill. über einen Schottischen Walzer 4händig f. d. Pfte. Op. 2. — *Derselbe*, Luisen-Walzer. Op. 3. — Blumenthal, J., Une Nuit à Venise, Fantaisie. Op. 7. — *Derselbe*, les 2 Anges, Morceau caractéristique. Op. 8. — Bohlmann, H., la Croix de Berny, Quadrille élégant et pastoral sur des motifs favoris. — *Derselbe*, les Flambarts, Quadrille. — *Derselbe*, les Ruines de Saint-Dunstan, Quadrille fantast. sur des motifs d'A. Hignard. — Briccialdi, G., Potp. p. la Flûte avec Pfte. sur des motifs de l'Opéra: I Montecchi ed i Capuletti de Bellini. Op. 55. — Brunner, C. T., les jeunes Pianistes. 5 Morceaux faciles, brill. et agréables sur des thèmes fav. p. le Pfte. à 4 mains. Op. 112. 115. 119. Cah. 1-3. — *Derselbe, Klavierschule f. Kinder oder Anweisung zum Pianofortespiel f. jugendliche Schüler. Op. 118. Zweite stark vermehrte Ausg. — *Derselbe*, 3 Morceaux élégantes en forme de Rondeaux sur des airs allemands favoris. Op. 122. No. 1-3. — *Derselbe*, Duo brill. sur des motifs fav. de l'Opéra: Ne touchez pas à la reine de Boisselot p. le Pfte. à 4 mains. Op. 127. — *Derselbe*, Bonbons musicales Motifs de l'Opéra: Martha de Flotow p. le Pfte. à 4 mains. Op. 128. — *Derselbe*, leichte Uebungsstücke f. d. Pfte. zu 4 u. 2 Händen. — Burgmüller, F., Grande Valse brill. sur: le Prophète de G. Meyerbeer. — *Czerny, C., 8 Morceaux de Salon de différents caractères. Op. 795. No. 1. 2. — Diethe, F., Kecker Muth, Marsch über ein Thema von C. M. v. Weber. — Evers, C., Chansons d'amour. Op. 13. No. 15. — **Derselbe*, grandes Etudes. 1. Lief. cpl. u. No. 1-3. — *Flügel, G., 2 leichte Pianofortestücke. Op. 22. No. 1. 2. — *Fraekmann, V., Introduct. et Polonaise guerrière p. 2 Pfte. ou p. Pfte. seul. Op. 11. — Goria, A., la

Chasse, Caprice de Concert. Op. 48. — *Gross, J. B., Sérénade p. le Vclle. avec Pfte. Op. 32. — Gung'l, Josef, Träume auf dem Ocean, Walzer f. Viol. u. Pfte. Op. 80 — Halévy, F., Das Thal von Andorra, Ouverture p. le Pfte. à 4 mains — Heinemeyer, C., Fantaisie sur des motifs de l'Opéra: le Bachu de H. Marschner p. la Flûte avec Pfte. Op. 7. — *Heller, S., Horch, horch, die Lerch' im Aether-Blau, Ständchen von F. Schubert. Op. 68. — Jugendfreund, musikalischer, Eine Auswahl der beliebtesten Tonstücke in leichter Spielart zur Erheiterung der Jugend f. d. Pfte. zu 4 Händen eing. Cah. II. No. 10-12. — Kliegl, A. H., die Lebensfrohen, Walzer. Op. 36. — *Derselbe*, Nachtigall-Polka. Op. 37. — Krebs, C., Norma, grande Fant. Op. 126. — Krug, D., la Rose, Romance et Polonaise de Faust par L. Spohr transcrit et variée. Op. 10. — *Derselbe*, Souvenir de Bellini, Divertissement sur des motifs des Opéras: la Straniera et i Puritani p. Pfte. à 4 mains. Op. 11. — **Derselbe*, 12 melodische Studien f. angehende Pianoforte-Spieler. Op. 24. H. 1. — *Derselbe*, Hommage à Jenny Lind, Fant. sur des chants fav. Op. 26. — *Derselbe*, Mode-Bibliothek, Fantasieen, Transscriptionen etc. Op. 37. Cah. 1. 4. — Kücken, F., 2 Lieder übertrag. Op 51. — Kuhlau, F., Ouverture de l'Opéra: Lulei arrangée. Edit. nouv. — *Lickl, C. G., Badner Bilder, 6 Eklogen. Op. 78. — Liszt, F., Fest-Marsch zur Säcular-Feier von Goethe's Geburtstag am 28. August 1849 in Weimar. — Löhrke, Sirenen-Polka. — Lumbye, H. C., Rolands-Marsch, Kriegsklänge der freien Deutschen. Op. 20. — Marcailhou, G., la Tourterelle, Valse brill. — *Derselbe*, la Vivandière, Quadrille. — Mayer, C., Galop militaire. Op. 117. — *Derselbe*, Souvenir d'Espagne, Bolero. Op. 118. — Meyerbeer, G., Potpourri No. 2. nach Melodieen der Oper: der Prophet f. Pfte. zu 4 u. 2 Händen. — *Derselbe*, Potp. No. 2. p. H. Cramer. — Mozart, W. A., Sonate. Op. 3. No. 1. Neue Ausg. — *Mühlenfeldt, C., 3 Rondeaux. Op. 99. No. 1-3. — Musard, le Maréchal ferrant, Quadrille sur l'Album de P. Henrion. — *Derselbe*, le Panier fleuri, Quadrille. — *Derselbe*, la Samaritaine, Quadrille. — *Oesten, T., 3 Morceaux mélodieux. Op. 48. No. 1. — Osborne, G., l'Espérance, Nocturne. Op. 68. — *Derselbe*, la Tenerezza, Mélodie. Op. 73. — Pitschner, F., Zephyr-Walzer. Op. 5. — *Rausche, C., Gedenke mein, Melodie. — Ravina, H., Elégie. Op. 22. — Rose, die letzte, Irisches Volkslied, eingelegt in die Oper: Martha von F. Flotow, ohne Worte arrang. — Schellenberg, H., 4 Fant. sur des thèmes de l'Opéra: le Prophète de G. Meyerbeer. Op. 7. No. 1-4. — Schmitt, J., 4 leichte instructive Sonatinen f. Pfte. zu 4 Händen. Op. 208. No. 1. 3. — *Schulhoff, J., 3 Idylles. Op. 23. — Schumann, R., Belsatzar, Ballade übertr. Op. 57. — *Derselbe*, Album f. d. Jugend, 43 Klavierstücke. Op. 68. Erste Abthl. f. Kleinere. — Sommerlatt, J. B., Beliebte Walzer, Galoppaden, Polkas, Märsche etc. No. 13-16. — Strauss, J., Frederika-Polka f. Viol. u. Pfte., Pfte. zu 4 u. 2 Händ. Op. 239. — Strauss, Jos., Nouv. Valses. No. 1. 2. — Tanz-Album für 1850, allen fröhlichen Tänzern gewidmet. 9r Jahrg. — Thorbecke, H., Maretschek, Rondo-Valse chantée par Mad. Laborde transcr. — Voss, C., Siehst du dort die Wolken eilen, Lied v. Kressner, Paraphrase. Op. 96. — *Derselbe*, les Adieux, Valse mélancolique originale variée. Op. 98. — *Derselbe*, 2 Motifs du Prophète, Opéra de G. Meyerbeer transcrits et variées. Op. 105. No. 1. 2. — Wallerstein, A., Nouv. Danses élégantes. No. 10-12. — Wollenhaupt, H. A., Impromptu sur: Kriegers Lust. Op. 9.

B. Gesangmusik.

Dorn, H., Der Ungar. — *Esser, H., 3 Lieder. Op. 27. — **Derselbe*, 3 Frühlingslieder f. 2 Singstimmen (Sopran und Alt). Op. 30. — Fesca, A., 6 Lieder f. Sopran u. Tenor. Op. 55. No. 6. — Gesänge, beliebte, m. Guitarre. No. 1-14. — Gumbert, F., 5 Lieder f. Sopran oder Tenor. Op. 27. H. 1. 2. — *Gurlitt, C., Wackernagels Weinbüchlein. Op. 7. Heft 2. — Häser, C., Ich komme bald, Lied f. Alt od. Bariton. Op. 11. — *Hanslick, Dr. E., 3 Lieder. Op. 9. — Hübner, J. G., Neue Lieder nach Themas aus L. v. Beethoven's Symphonieen u. Sonaten frei bearbeitet. — Johannsen, J., 6 Lieder. Op. 1. H. 1. 2. — Kokette, die, Lied nach dem beliebten Defilir-Marsch von Strauss. Eingelegt in die Posse: Lucifers Töchter. — Krebs, C., die süsse Bell f. Sopran od. Tenor m. Vclle. od. Horn od. Viol. Op. 90. — *Derselbe*, 3 Lieder. No. 2. 3. — Kücken, F., 2 Lieder f. Alt od. Bass. Op. 51. u. No. 1. 2. m. Guit. No. 1. 2. — Kuntze, C., Wenn sich zwei Herzen scheiden. Op. 4. — *Langer, G., 3 Lieder. Op. 5. — Lied eines reisenden Schülers. — Liedertafel, norddeutsche, Bibliothek mehrstimmiger Gesänge. 6 Hefte in 1 Band. Part. u. Stimmen. — Lindblad, A. F., Man tro? jo, jo! — Lindpaintner, P. v., Roland, Romanze f. Mezzosopran od. hohen Bariton. — Liszt, F., Fest-Album zu Goethe's 100jährigem Geburtstage. 2. verm. Auflage. — *Marschner, Dr. H., 3 Gedichte. Op. 143. u. No. 1-3. — Membrée, E., Romeo et Juliette, Mélodie. — *Meyerbeer, G., Der Prophet, Oper in 5 Akten von E. Scribe, deutsch bearbeitet v. L. Rellstab. Vollst. Klavier-Auszug m. deutschem u. französischem Texte. — *Peters, F. A., 6 Gedichte. — *Reinthaler, C., Gedichte f. Sopran. Op. 2. Heft 1. 2. — Rung, H., Svend Dürings Haus, romantisk Tragoedie af H. Hertz, einzeln No. 1. 2. — *Derselbe*, Varsel. — Sammlung kom. Gesänge f. 1 od. mehrere Singstimmen. No. 9-12. — *Schröder, C., 3 Lieder. Op. 6. — *Schumann, R., Adventlied f. Sopransolo und Chor. Op. 71. Klav.-Ausz. u. Singst. — Sponholtz, A. H., 6 Lieder f. Sopran od. Tenor. Op. 23. No. 3. 4. — *Verhulst, J. J. H., 10 Liederen. Op. 29. — *Derselbe*, 25 Koren voor grootere en kleinere Zangvereenigingen, Gezangen, Liederen, Psalmen en Koralen voor Sopraan, Alt, Tenor en Bas. Op. 32. Partitur. — Weiss, G. G., 3 Preussenlieder f. 4stimmigen Männerchor mit Pfte. ad lib. No. 1. 3.

C. Instrumentalmusik.

*Alard, D., 10 Etudes artistiques p. le Violon. Op. 19. — Briccialdi, G., Op. 55., s. Pfte.-Musik. — *Ferling, W., die Tonleitern in Duettinen f. 2 Violinen m. besonderer Rücksicht auf Taktarten u. Rhythmen. — Gross, J. B., Op. 32., Heinemeyer, C., Op. 7., s. Pfte.-Musik. — *Hennings, C., prakt. Violinschule nach pädagogischen Grundsätzen. 2te verbesserte Auflage. Th. 1. 2. — Küffner, J., Repertoire de nouv. danses fav. Polkas, Galops, Mazurkas etc. p. le Violon, p. la Flûte, p. le Clarinette, p. le Guitare arrangées. Cah. 6. — Meyerbeer, G., 4 Märsche nach Themen der Oper: der Prophet, f. Harmoniemusik einger. v. J. Mohr. Heft 1. 2. — Strauss, J., Frederica-Polka f. d. Orchester, f. d. Flöte, f. d. Guitarre. Op. 239.

Meyerbeer, G., der Prophet, Oper in 5 Akten, Textbuch. — Schuberth, F., Musikalisches Handbüchlein f. Künstler und Kunstfreunde. Eine Miniatur-Encyklopädie herausgegeben. 3te stark verm. Aufl., gebunden u. cartonirt.

Im Verlage der Unterzeichneten sind erschienen und durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

Sechs Kinderstücke

für das Pianoforte

von

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Opus 72. Preis 25 Ngr.

Leipzig, im September 1849.

Breitkopf & Härtel.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheint binnen Kurzem mit Eigenthumsrecht für Deutschland:

Sechs
Lieder-Transcriptionen.

No. 1. „Fahnenwacht“ von Lindpaintner.
– 2. „Schwäbisches Volkslied“.
– 3. „Agathe“ von Abt.
No. 4. „Künstlers Erdenwallen“ von Flotow.
– 5. „Aus der Ferne“ von Dames.
– 6. „Waldröschen“ von Jul. Weiss.

für **Pianoforte** allein

von

CHARLES VOSS.

Op. 102. Jede Nummer 15 Sgr. ***Ed. Bote & G. Bock.***

Neue Lieder und Gesänge.

Verlag von ***G. W. Niemeyer*** in HAMBURG.

Behls, P. F., „Geständniss“, f. Bass od. Bar. m. Pfte.	10 Ngr.
Biehl, Op. 2. „Ständchen“, f. Tenor od. Sopr. m. Pfte.	10 „
— —, Dasselbe f. Bariton od. Alt m. Pfte.	10 „
— —, Op. 3. „Am Brunnen“, f. Bariton od. Alt m. Pfte.	7½ „
— —, Dasselbe f. Tenor od. Sopran m. Pfte.	7½ „
— —, Op. 5. „Der Verbannte“, Ballade f. Bass od. Bariton mit Pfte.	12½ „
Cobelli, B., „Der Minnesänger“, f. Sopr. od. Ten. m. Pfte.	7½ „
Franck, H., Op. 11. „Der Ferge“, Ballade f. Bass m. Pfte.	10 „
Friese, Aug., Op. 3. 3 Lieder f. Sopr. od. Ten. m. Pfte.	12½ „
Krug, D., Deutsches Fahnenlied	5 „
Melchert, Jul., Op. 3 „Liederkranz“, 4 Lieder m. Pfte.	15 „
— —, Op. 15. „O stille dies Verlangen“, f. Bariton od. Alt mit Pfte	12½ „
— —, Dasselbe f. Tenor od. Sopr. m. Pfte.	12½ „
— —, Op. 16. No. 1. „Liebestreu“, f. Alt od. Bar. m. Pfte.	7½ „
— —, Dasselbe f. Sopran oder Tenor do.	7½ „
— —, Op. 16. No. 2. „Trost“, f. Alt od. Bariton do.	7½ „
— —, Dasselbe f. Sopran od. Tenor do.	7½ „
— —, Op. 17. „Die Nacht“, f. Tenor od. Sopran do.	10 „
— —, Dasselbe f. Bariton od. Alt do.	10 „
— —, Op. 18. „Walperga's Lied“, f. Sopr. od. Ten. do.	10 „
— —, Dasselbe f. Alt od. Bariton do.	10 „
— —, Op. 19. „O, lass mich in den Glanz des Auges schauen“, f. Tenor m. Pfte.	10 „
— —, Dasselbe f. Bariton m. Pfte.	10 „
— —, Op. 20. „Wo still ein Herz in Liebe glüht“, f. Sopr. od. Tenor m. Pfte.	10 „
— —, Dasselbe f. Alt od. Bariton m. Pfte.	10 „
Porten, J. von der, Op. 7. „Gondoliera“, f. Tenor od. Sopran m. Pfte.	12½ „
Roda, Ferd. von, Op. 23. 6 Gesänge f. Sopran oder Tenor m. Pfte.	25 Ngr.
Schäffer, Heinr., „Fahnenlied“, f. 1 Singst. m. Pfte.	3¾ „
— —, Dasselbe f. 4 Männerst.	5 „
Schindelmeisser, Louis, Op. 9. 3 Lieder f. Sopr. od. Tenor m. Pfte.	12½ „
Weidt, Heinr., Op 1. No. 1. „Schweizers Heimweh“ f. Sopran od. Ten.	7½ „
— —, Dasselbe f. Alt od. Bariton m. Pfte.	7½ „
— —, Op. 1. No. 2. „Müllergesellens Klagelied“ m. Pfte.	7½ „
— —, Op. 3. „Der Goldschmied“, Ballade f. Bass od. Barit. mit Pfte.	12½ „
— —, Op. 4. „Der verbannte Polenfürst“, Ballade f. Bass od. Bariton m. Pfte.	12½ „
Concone, J., 50 Exercices pour la Médium de la Voix. Cah. 1 et 2. à	25 „
Schäffer, Heinr., 12 Terzetten f. 2 Tenore u. Bass. Partitur u. Stimmen.	12 „

Bei **Wilhelm Paul** in DRESDEN erschien so eben und ist durch jede Musikalienhandlung, in BERLIN bei ***Ed. Bote & G. Bock***, zu erhalten:

Gumbert, Ferd., 5 Lieder für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Piano. „O sieh mich nicht so lächelnd an“. „Neapolitanisches Lied“. „Beim Scheiden“. „Leichter Sinn“. „Wiedersehen“. Op. 28. Preis 22½ Sgr.

Sämmtlich zu beziehen durch **Bote & Bock** in Berlin, Breslau u. Stettin. — Die mit * bezeichneten Werke werden besprochen.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock**, Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8. Stettin, Schulzenstr. No. 340.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 45. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 7. November 1849.

Zu beziehen durch:
WIEN. Pietro Mechetti qm Carlo.
PARIS. Brandus et Comp., 87. Rue Richelieu.
LONDON. Cramer, Beale et Comp., 201. Regent Street.
St. PETERSBURG. A. Büttner.
STOCKHOLM. Hirsch.

NEW-YORK. Scharfenberg et Louis.
MADRID. Union artistico-musicae.
ROM. Merle.
AMSTERDAM. Theune et Comp.
MAYLAND. J. Ricordi.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerst. 8, Stettin, Schulzenst. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Recensionen (Instrumentalmusik. Etuden und Schulen). — Berlin (Musikalische Revue). — Correspondenz (Paris). — Feuilleton (Johann Strauss). — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Recensionen.

Instrumentalmusik.

Etuden und Schulen.

Jaques Dont, Etudes et Caprices pour le Violon seul. Vienne, chez A. O. Witzendorf.

Mehrfach haben wir schon bei früheren Gelegenheiten unsere Ansicht über das wirkliche Bedürfniss der Etude überhaupt (besonders für Violine) ausgesprochen, dass nämlich für die ersten und mittleren Stadien des Studiums viel zu wenig und Zweckmässiges, für die höheren und höchsten dagegen Ueberfluss am Besten und Schönsten vorhanden sei. Wenn wir nun auch hier diese unsere Ansicht und Ueberzeugung auf's Neue geltend zu machen suchen, so geschieht es theils in redlichster Absicht für das Interesse der Kunst, um sowohl Componisten als Verleger zur Ausfüllung dieser fühlbaren Lücke in der Violin-Literatur zu veranlassen, theils weil das vorliegende Werk uns wieder ganz von selbst darauf führt. Dasselbe ist für die höchste Ausbildungsstufe des Violinspielers, oder auch dafür berechnet, um den Virtuosen durch ein täglich zu leistendes Studienpensum in gehöriger Bewegung und Ausdauer zu erhalten und müssen wir gestehen, dass der Componist uns durchweg nur Vortreffliches giebt. Besonders scheint es derselbe auf Etuden in Doppelgriffen und Arpeggien abgesehen zu haben, deren Zahl 14 über die Hälfte des Werkes ausfüllt. Auch die Uebungen in Pralltrillern sind sehr zweckmässig. Nehmen wir nun noch hinzu, dass sämmtliche 24 Nummern fast durchgängig schön componirt sind und viel gutes Neues enthalten, so führt sich der bisher unbekannte (uns wenigstens) Componist und Violinspieler auf sehr ehrenvolle Weise in die musikalische Welt ein und darf ihm von dieser die anerkennendste Aufnahme nicht versagt werden.

Felix Battanchon, 24 Etudes pour le Violoncelle (adoptées pour l'Enseignement dans les Classes du Conservatoire de Musique). Oeuvre 4. Livr. II. Leipzig, chez Fr. Hofmeister.

Dieses Werk ist in 4 Lieferungen à 6 Nummern abgetheilt, deren erste nur die erste Lage zu geben scheint, da erst bei dieser zweiten die besondere Berücksichtigung des Daumeneinsatzes bemerkt ist. Leider liegt uns nur dieses zweite Heft vor und wir können demnach kein Gesammturtheil über die Zweckmässigkeit des ganzen Werkes fällen. So viel zeigt sich aber doch aus diesem vorliegenden Heft, dass es jedenfalls nur für die höheren Klassen des Conservatoriums bestimmt sein kann; so z. B. bewegen sich No. 1 und 6 nur in schon schwierigen Doppelgriffen und No. 3 giebt Uebungen in langem Triller, wobei der Bogen einzelne andere Noten anschlägt, z. B.:

Moderato.

Zu rechter Zeit für den Schüler gewählt wird derselbe diese Etuden mit Nutzen studiren, und sie sind um so mehr zu empfehlen, als sie auch gut componirt sind.

R. E. Bockmühl, 3 Duos de moyenne difficulté pour 2 Violoncelles. Op. 61. Leipzig, chez C. F. Peters.

Wenn gleich Duetten speciell nicht in unsere diesmalige Rubrik gehören, so müssen wir die hier vorliegenden dennoch darin aufnehmen. Sie gehören der Titelbemerkung nach zu einer Collection de Duos progressifs und schlagen daher in das Fach der Unterrichtswerke. Der Componist (obgleich Dilettant) hat sich schon so vielfach um die Violoncell-Literatur verdient gemacht und so viel Gutes geliefert, dass wir jedes seiner neuen Werke willkommen heissen. Auch diese 3 Duos, mittelschwer und fasslich, erfüllen ihren Zweck und werden alle Dilettanten, so wie Lehrer des Violoncellspiels, befriedigen.

J. K. Mertz, Schule für Guitarre. Wien, bei Tobias Haslinger Wwe. & Sohn.

Die erste Abtheilung dieser Schule, „der theoretische Theil" genannt, enthält die allgemeine Elementarmusiklehre in gewohnter, bekannter Form mit besonderer Berücksichtigung der Guitarre. Die zweite Abtheilung, „der praktische Theil" genannt, enthält die Grundregeln für die Fingersetzung beider Hände und nachfolgend Uebungen zum Wechselanschlag auf zwei Saiten. Hierauf folgen 18 tägliche Studien in Uebungen auf der *G*-, *H*- und *E*-Saite, ferner 15 Arpeggio-Uebungen für die rechte Hand. Hieran reihen sich Tonleiter-Uebungen in den für die Guitarre gangbaren Tonarten, so wie Anweisungen für Vorschlag, Pralltriller, Doppelschlag und Schleifen der Töne. Den Schluss bilden 15 praktische Original-Uebungsstücke. Die ganze Schule ist zweckmässig und fasslich, ohne durch zu grosse Kürze Lücken zu lassen, eingerichtet; nur dürften vor den letztgenannten 15 Uebungsstücken wohl erst noch andere, leichtere, vom Lehrer einzuschalten sein.

W. Moralt, Neueste, gründliche und leicht fassliche theoretisch und praktische Zitherschule, als Leitfaden zum Selbstunterricht auf der 20- bis 30saitigen Zither. München, bei Joseph Aibl.

Die erste Abtheilung giebt auch hier den allgemeinen Elementar-Musikunterricht, die zweite eine Bildertafel für die Haltung des Instruments und der Hände, so wie eine gleiche mit der Griffbretts-Tabelle der Zither nebst den Regeln der Haltung, Besaitung, Stimmung und des Fingersatzes. Hiernach kommen Intervalle und Accordübungen nebst Anweisung über die Flageolettöne. Die dritte Abtheilung bilden 12 Uebungsstücke, bestehend aus Volksliedern, Tänzen, Melodieen aus Opern etc. Fasslich und kurz ist Alles zusammengestellt, jedoch würde der wirksame Selbstunterricht wohl nur bei übrigens schon musikalisch gebildeten Personen zu erwarten sein; sonst dürfte trotz der Fasslichkeit ein erklärender Lehrer um so nothwendiger werden, als schon die ganze, sehr complicirte Stimmungsart der so vielsaitigen Zither eine besondere praktische Unterweisung erfordert. Was die in der Vorrede des Herausgebers angeführten Data über den geschichtlichen Ursprung der Zither betrifft, so dürften diese von sachkundigen Kunstgeschichtsforschern wohl noch diversen Berichtigungen unterliegen; ebenso beschränkt sich die darin ebenfalls angeführte grosse Vorliebe des musikalischen Publikums für dieses Instrument wohl nur auf Süddeutschland und Böhmen. Der versprochenen Correctheit und Schönheit der Ausstattung des Werkes aber müssen wir volle Anerkennung zollen; letztere ist ungemein sauber und gefällig.

C. G. Lickl, Praktisch fortschreitende Uebungen für die Physharmonica (als Anhang zur Physharmonicaschule). 77s Werk. Wien, bei A. Diabelli & Comp.

Wir sind hier um so mehr zweifelhaft, ob die erwähnte Schule ebenfalls von Lickl ist, da uns bis jetzt dieselbe ganz unbekannt geblieben ist. Wir können daher nicht beurtheilen, in wie weit diese Uebungen derselben als Folge genügen. Als Uebungsstücke angesehen, befriedigt jedoch der Componist den gerechten Anforderungen, die musikalisch daran zu machen sind, vollkommen und können wir des Werkchens nur lobend erwähnen. *C. Böhmer.*

Compositionen für Pianoforte.

Musikalischer Jugendfreund, eine Auswahl der beliebtesten Tonstücke in leichter Spielart zur Erheiterung der Jugend für das Pianoforte eingerichtet. H. 2 Berlin, Breslau, Stettin, bei Ed. Bote & G. Bock.

Das zweite Heft dieser zu 2 und zu 4 Händen eingerichteten Sammlung enthält Musikstücke wie die Cracovienne, das Glöckchenlied aus der Zauberflöte, Volkslieder, bekannte und ansprechende Choräle, den Pariser Einzugsmarsch, Tänze von Jos. Gung'l, Gesänge aus neuern Opern, deren Melodieen besonders eingänglich sind u. a. Hinsichtlich der Auswahl wird die Zusammenstellung dazu dienen, den Sinn für Melodie und Gesang in kleinen angehenden Klavierspielern zu wecken. Denn die Melodieen sind leicht verständlich und meist recht anmuthig. Das Arrangement zu 4 Händen, welches uns vorliegt, ist vorzugsweise nach unterrichtlichen Grundsätzen eingerichtet, d. h. es will in möglichst kurzer Zeit die kleinen Schüler zu einem musikalischen Genusse führen. Die *Prima* führt die Melodie, die *Seconda* die Begleitung. Dieser einen Seite des unterrichtlichen Zweckes wird daher vollständigst genügt werden, wenn der Lehrer den Schüler nöthigt, *Primo* und *Secondo* einzuüben. In jedem Falle ist die Sammlung zu empfehlen, die sich auch durch recht deutlichen und grossen Notenstich auszeichnet.

Carl Wettig, Impromptu für das Pianoforte componirt. Op. 3. No. 1. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.

Wenn man von der Figuration absieht, welche das hier verarbeitete Motiv umgiebt, so stellt sich der nackte Körper desselben also heraus:

In der Durchführung und dem strengen Festhalten desselben spricht sich allerdings etwas Capriciöses aus; doch scheint uns der Gedanke selbst zu wenig fesselnd, um ein musikalisches Interesse zu erregen, wenn er auch in noch so „freiem Zeitmaass" abgespielt wird.

Carl Wettig, Zwei Bagatellen für das Pianoforte componirt. Op. 3. No. 2. Ebendaselbst.

Einen ähnlichen Eindruck machen auf uns diese beiden Bagatellen. Der Titel entschuldigt hier allerdings ebenfalls den Charakter der Motive wie deren Durchführung. Wenn man indess bloss damit umgeht, dem Hörer zu zeigen, wie sich dieses oder jenes hingeworfene Wort — wir wollen absichtlich nicht von einem Gedanken sprechen — so und wieder anders drehen lässt, gleich den Farben eines Kaleidoscops, so liegt darin wenig poetisches, d. h. künstlerisches Interesse. Was dadurch erzielt werden kann, hat einen rein formalen Werth. Das Capriciöse dieser Compositionen ist zu wenig geistreich, wenn sich auch ein gewisses Talent nicht verkennen lässt.

Carl G. P. Grädener, Fliegende Blätter für Pianoforte. Hamburg, bei Wilh. Jowien.

Es sind dies keine fliegenden Blätter, welche der

Herbstwind von dem Baume der Kunst abschüttelt, auf dass sie an die kalte Erde fallen und den Weg des Todes gehen. Vielmehr tragen sie eine jugendliche Lebenskraft in sich, die anzieht, weil sie aus frischen Keimen hervorgegangen. Man könnte diese vier Blätter auch charakteristische Piecen nennen. Sie vereinen in sich die bessern Eigenschaften der Etudenform und des Liedes ohne Worte und machen durch ihren charakteristischen Ausdruck wie durch feine Ausführung Anspruch auf künstlerische Anerkennung.

Stephan Heller, La Marguerite du Val d'Andorre, Opéra de F. Halévy, Caprice brillant pour le Piano. Op. 66. Berlin, Breslau et Stettin, chez Ed. Bote & G. Bock.

Heller gehört zu den geistreichsten Componisten für sein Instrument; er theilt mit den Modernen ausserdem die Virtuosität der Technik, der er eigenthümliche Seiten abzugewinnen weiss und die wiederum eigenthümlich erfasst werden muss, wenn man sie richtig würdigen will. In gewissem Sinne bewegt er sich frei und schrankenlos und leistet das Beste da, wo dem freien Fluge seiner Phantasie kein Hemmschuh angelegt wird. Als solchen betrachten wir bei ihm stets ein solches Schaffen, das sich an einen fremden Meister anlehnen muss, um in's Leben zu treten. Wir bemerkten schon früher bei Besprechung anderer Arbeiten über Themen aus dem „Thal von Andorra", dass die charakteristischen Motive aus dieser Oper sich zu leichtern Bearbeitungen ganz besonders eignen und auf eine günstige Aufnahme rechnen dürfen. Für Heller's Feder sind sie nach unserm Dafürhalten nicht. So enthält denn auch die vorliegende Fantasie geistreiche Wendungen, mit einer brillanten und zugleich feinen Farbenmischung ausgestattet, ohne dem Wesen der Themen eigentlich zu entsprechen. Wir werden zu einem solchen Urtheil namentlich veranlasst, wenn wir uns den naiven Standpunkt der Marguerite vergegenwärtigen, der sich in dem Werke abspiegeln soll. Geistreich aber ist die Arbeit gemacht, und wir zweifeln nicht, dass sie bei den Kennern der Heller'schen Musik ihre Verehrer finden wird.

D. Krug, Sehnsucht nach der Heimath, Fantasie für das Pianoforte über Keller's Lied: „Land meiner seligsten Gefühle". Op. 34. Hamburg, bei Wilh. Jowien.

Die Composition ist zu brillant und gewährt dem Hörer fast gar keine Ruhepunkte. Die Melodie tritt so aphoristisch auf und ist mit Rouladen und Capricen aller Art so sehr versetzt, dass man wohl den geschickten Spieler bewundern kann, der sie zur Befriedigung des Componisten vorträgt, aber zu keinem recht erwärmenden Genuss kommt.

Leopold v. Meyer, Niagara-Fall. Charakteristische Fantasie für das Pianoforte. 60stes Werk. Wien, bei C. Haslinger.

Die Fantasie ist nicht so wild, stürmisch oder grandios, wie man nach dem Titel erwarten sollte. Jedoch lassen sich gewisse stereotype Wendungen, selbst Unrichtigkeiten, wie sie Leopold v. Meyer überall eigen, leicht herausfinden. Die Composition hat den Vorzug, dass das melodische Element klar aus ihr heraustritt, wenn dasselbe auch durch Einförmigkeit des Rhythmus, in dem zugleich allbekannte und oft angewendete Künste wiederkehren, bis zum Schlusse hin nicht dauernd fesseln wird. *Otto Lange.*

Berlin.

Musikalische Revue.

Die Eröffnung der Sinfonie-Soirée für den laufenden Winter hat am 31. Oktober wiederum im Saal der Singakademie statt gefunden. Der Zudrang des Publikums zu derselben muss sich ansehnlich gesteigert haben, da auch der Vorsaal, bis dahin nur zur Garderobe eingerichtet, mit zum Zuhörerraum benutzt worden ist. In den bekannten Räumen des Hauptsaales begrüsste sich ein bekanntes Publikum, zum grössten Theil auf den nämlichen Plätzen wie im vorigen Jahre. Man kann wohl annehmen, dass neun Zehntheile der Hörer dem alten Stamm angehören, mit Ausnahme natürlich derer, die im Vorsaale ihre Plätze gefunden. Es dürfte noch dahin kommen, dass das Abonnement zu diesen Soiréen ein so feststehendes in Berlin würde, wie in Paris zu den Conzerten des Conservatoirs, wo Verfasser dieses Aufsatzes die Klage eines dort einheimischen Musikfreundes hörte, sich seit zehn Jahren vergeblich um einen Platz auch nur zu einer einzelnen Soirée bemüht zu haben. Inzwischen wünschen wir das nicht, denn das Uebermaass ist nirgend gut. Möge sich ein fester Stamm erhalten, aber auch ein wechselnder Theil des Publikums, damit vielen Hörern der bildende Einfluss dieser Kunstgenüsse zu Theil werde und auch ein mannichfacheres Urtheil im Publikum selbst, regere Beziehungen zwischen Ausführern und Hörern unterhalte. Denn allzuunveränderliche Elemente stagniren leicht, und büssen so an förderlichem Einfluss ein; das Leben ist ein Strom, es verlangt den beweglichen Zug der Wellen.

Nach dieser kleinen Vorabschweifung gehen wir zu der Eröffnungssoirée selbst über. Des Urtheils über die Ausführung dürfen wir uns enthalten; denn dieselbe blieb ihrer anerkannten Trefflichkeit und Sorgfalt getreu, und es verlohnt wenig der Mühe einzelne Abweichungen der Meinung über das Tempo, oder dergleichen, herauszuheben; zumal da es immer unentschieden bleibt, wer Recht hat. Wie divergirend die Ansichten darüber sind, bewies dem Ref. ein komischer Vorfall. Während ihm selbst das Tempo des ersten Satzes der Beethovenschen Sinfonie (No. 1) etwas zu langsam erschien, trat ein musikalischer Freund auf ihn zu und bemerkte: Das war doch offenbar zu rasch genommen. Vielleicht geht daraus am sichersten hervor, dass Hr. Kapellmeister Taubert, der die Mitte zwischen uns beiden hielt, Recht hatte. Der Abend bot Webers Ouvertüre zur Euryanthe, Sinfonie in *B-dur* von Haydn, Ouvertüre zu Ruy Blas von Mendelssohn, und Beethovens erste Sinfonie dar. Die Sinfonie von Haydn war aber nicht jene allgekannte, sondern eine allen musikalischen Freunden unserer Umgebung völlig unbekannte. Ein Bekenntniss, was uns freilich keinen Ruhm bringt, aber doch abgelegt werden muss. Um so grösser war die Ueberraschung, die Freude, welche uns das wundervolle Werk bereitete, welches seiner allgekannten Schwester, unseres Erachtens um keine Linie an Trefflichkeit nachsteht. Es bietet eine Fülle harmonischer, rhythmischer und melodischer Schönheiten dar, welche sich bei der ernstesten Tiefe der Wissenschaft unter der mit leichtester Beherrschung gestaltenden Hand des Meisters zu dem flüchtigsten und anmuthvollsten Ganzen gestaltet. Schade ist es, dass die Werke Haydn's und Mozarts in dieser Gattung nicht wie die Beethovens durch eine bestimmte Werkzahl bezeichnet sind, um die gleicher Tonart, oder sie sämmtlich überhaupt mit Sicherheit benennen zu können. Der Reichthum Haydns ist so gross, dass noch immer Vieles von ihm ganz ausser Kenntniss bleibt; der ungeregelte Gang der Publikationen in früherer Zeit hat dies mit verschuldet. Wäre es aber nicht die Sache eines einsichtigen Verlegers, einmal eine vollständige Sammlung der Sinfonieen, ähnlich wie die der Quartetten zu geben, wenn es auch nicht in der Partitur möglich wäre? — Eigenthümlicher Weise war auch die Ouvertüre Mendelssohns, selbst seinen nächsten Freunden, die wir darüber ge-

sprochen, unbekannt. Sie reicht, dünkt uns, nicht ganz an die phantastischen Schöpfungen aus diesem Gebiet, die unser kostbares Erbe geworden sind, allein sie ist doch des Meisters vollkommen würdig, und fesselt durch geistvolle Erfindung und Behandlung. — So bot denn die Soirée des Alten und Neuen Hochtreffliches dar, und die Reihe dieser Abende hat somit unter den günstigsten Auspicien, und ihrem früheren Charakter entsprechend begonnen. Dank den vielen wackern Künstlern und ihrem Führer, welche uns nun schon so manches Jahr diese Genüsse bereiten.

L. Rellstab.

Die ITALIENISCHE OPER führte am 3ten Nov. Ernani von Verdi auf. Das Werk ist hier schon vor drei und vier Jahren gegeben worden und hat sich wenig in die Gunst des Publikums setzen können. Mag dies am Gedicht, das nach dem Drama von Victor Hugo gearbeitet ist, mag es an der Musik liegen; keinen Falls wird sich eine tragische Oper auf unserer wie überhaupt auf einer fremdländischen Bühne dauernd erhalten, wenn dieselbe jene Aufmerksamkeit beansprucht, welche wir den sogenannten klassischen Werken zu widmen pflegen. Die Tragik muss sich schnell vor unserm Auge entfalten, gewissermassen in Tableaus bestehen. Ist das nicht der Fall, dann spannt sie ab und nimmt selbst einseitig gegen das Gute und Lobenswerthe ein. Verdi hat den Italienern ohne Zweifel einen neuen Weg vorgezeichnet, er ist, wenn gleich locker und frivol in seinen Rhythmen, doch breit in der Anlage und gewaltig effectuirend in der Instrumentation, wie wir es sonst bei den Italienern nicht finden. Diese Dinge aber kennen wir alle zur Genüge mit ihren Vor- und Nachtheilen. Meyerbeer hat uns damit in liebenswürdigster und zugänglichster Weise bekannt gemacht. So fesselte denn auch diesmal das Werk nur in seinen einzelnen Momenten, wo es den Sängern Gelegenheit gab, die ganze Fülle der Virtuosität und eigenthümlicher Darstellung an den Tag zu legen. Pardini war ein ächter Bandit. Sein bekanntes Geschick, eine Rolle dramatisch zu durchdringen, seine kräftige Stimme, die freilich hie und da sich einige Schwankungen in der Intonation erlaubt, machte sich vortheilhaft geltend. Vor Allem aber leistete Sgra. Penco Ausserordentliches in Spiel und Gesang. In Betreff des Letztern entdeckten wir ganz neue Vorzüge an dieser schätzenswerthen Künstlerin. Die übrigen Rollen, Don Carlos durch Della. Santa, Gomez durch Mazzoletti vertreten, genügten und führten die Darstellung entsprechend zum Schluss. Den Einzelleistungen fehlte nicht der verdiente Beifall.

Die Eröffnung der Zimmermannschen Quartettsoiréen geschah an demselben Tage durch drei Meisterwerke von Haydn (*G-dur*), von Mozart (*F-dur*), von Beethoven (*Es-dur*). Der naive, kindliche Haydn führte ganz angemessen die Zuhörer in die erforderliche Stimmung ein, dass sie sich zurecht setzen konnten nicht bloss für diesen Abend, sondern auch für alle noch folgende. Ganz anders wirkte schon Mozart, der mit dem ersten Satze seines Quartetts auch noch fest formlos beginnt, dann aber schon kunstreicher wird, sich in Arbeit und Erfindung über Vater Haydn stellt. Die Entwickelung seiner Gedanken wird kunstreich, eigenthümlich und characteristisch. Vortrefflich gelang hier die Ausführung aller Einzelheiten. Eine noch höhere Stufe nahmen die Spieler bei Beethoven ein. Das *Es-dur* Quartett gehört zu den schönsten Arbeiten, die aus der Hand des Meisters hervorgegangen. Vollendet in der Form, geistvoll und tief in der Erfindung führt es uns in jedem Satz eine Welt voll Gedanken entgegen, die man kaum ausdenken zu können glaubt. Und Alles dies wissen die Spieler vortrefflich wieder zu geben; man hört ihnen an, dass sie sich hineingelebt haben, nicht bloss in dieses Werk, sondern in den ganzen Geist des Schöpfers. Wir fühlen uns deshalb den Herren Zimmermann, Ronneburger, Richter und Lotze zum grössten Danke verpflichtet und heissen mit diesem ersten Abende ihre Leistungen willkommen im Interesse der Kunst und aller Kunstfreunde.

Der Sternsche Gesangverein hatte zur Gedächtnissfeier für Felix Mendelssohn am 4ten eine Aufführung veranstaltet, die reich an anziehenden Leistungen war und uns den Standpunkt dieses Vereins von Neuem auf seiner künstlerischen Höhe zeigte. Zuerst das Nachtlied von Eichendorf: „Vergangen ist der lichte Tag“. Bekanntlich ist dies das letzte Lied, der geheimnissvolle Grabgesang, den sich der Componist selbst kurze Zeit vor seinem Tode gesungen. Hr. Stern hatte denselben sehr schön und kenntnissreich für Chorgesang umgesetzt und er machte einen erhebenden, feierlichen Eindruck. Das erste der nachgelassenen Werke, Lauda Sion, eine Messe, die sich in gewisser Weise der katholischen Anschauung nähert, aber dennoch überall den Meister erkennen lässt, war reich an den eigenthümlichsten und grossartigsten Wendungen. Herr Eduard Franck spielte Variations serieuses, eine vortreffliche Arbeit, die mit Geschmack und grosser Feinheit ausgeführt wurde. Endlich hörte man die *Chöre* zu Racines Athalja, zu denen Hr. Dr. Köpke nach dem Drama bearbeitete kurze Zwischenreden las. Die Ausführung war in jeder Beziehung vortrefflich.

d. R.

Correspondenz.

Paris.

Halévy's „Fée aux Roses“.

Die ausserordentliche Fruchtbarkeit des Halévy'schen Genius hat in Paris in letzter Zeit mehr als je Anerkennung gefunden. Die „Mouscetaires“, das „Val d'Andorre“ und diese jüngste Oper, die wir eben besprechen sollen, haben nacheinander *das entschiedenste* Glück gemacht und Halévy's Ruf glänzend bestätigt. Der Text der neuen Oper von Scribe und St. Georges weicht von den in Paris jetzt gangbaren Opernbüchern insofern ab, als er ein Mährchen zum Inhalte hat. Die Franzosen sind solchen Stoffen keineswegs abgeneigt, sondern beweisen im Gegentheil, dass es in der Kunst nicht darauf ankommt, ob die Elemente sinnliche oder übersinnliche sind, wenn nur die Gesetze, nach welchen jene Elemente geordnet werden, den Gesetzen der Phantasie nicht zuwiderlaufen. Der Gesang einer Fee kann uns eben so rühren, wie der eines jungen Mädchens, ja wir folgen ihrem Schicksale sogar mit demselben Interesse, wenn sich in ihm nur menschliche Schönheit darstellt. Wir wollen hier den *Inhalt* des Mährchens in seinen Hauptzügen mittheilen. Ein indischer Magier besitzt eine junge sehr schöne Sklavin, die er leidenschaftlich liebt, die aber seine Liebe nicht erwiedert. Das Mädchen hat für Niemand Leidenschaft, ihr Herz ist noch eine Tabula rasa. Daher nun ein naives, wirklich anziehendes Wesen. Man kann sich denken, wie ein Hexenmeister einem solchen Geschöpfe gegenüber selbst so weit geht, einen Liebestrank zu brauen, um die Gunst der schönen Sklavin zu erringen. Doch umsonst! Tückische Geister werfen ihm den Trank um und der dämonische Jüngling ist in Verzweiflung. Die Scene, welche diese Situation darstellt, ist musikalisch sehr gelungen, wir haben hier keinen grämlichen Hexenmeister vor uns, dessen Leidenschaft für eine junge Sklavin nur lächerlich erscheinen könnte, sondern einen jungen schmachtenden Indianer. Nerilha hat zwei Freundinnen: Gulnave, eine hübsche Kokette, und Kadige, eine naive freundliche Erscheinung. Ein junger Obsthändler dringt in das Laborato*rium* des Zauberers und kündigt Nerilha heimlich an, dass bei ihren Freundinnen ein Fest stattfinden würde, bei welchem auch sie erscheinen solle. Der Zauberer thut, als ob er das Gespräch nicht höre, hört aber, da er sein Zauberbuch vor sich liegen hat,

Alles und dies giebt zu einer anmuthigen komischen Scene und zu einem noch anmuthigeren Ensemblestücke Veranlassung. Die Stelle, an welcher der Magier dieselben Worte und natürlich auch dieselbe Melodie wiederholt, die der Obsthändler verführerischerweise den Mädchen mitgetheilt hat, dann das darauf folgende komische: „*Il a tout entendu*“ und: „*Je suis stupefait*“ ist wirklich geistreich und reizend. Ebenso anziehend sind die Scenen, wo der grausame Zauberer, als er sich zu einer magischen Reise anschickt, das Mädchen in das Laboratorium bannt und die Gespielinnen nun zu ihr hereinkommen und mit dem Zauberbuche Hocuspocus treiben. Kaum haben sie die ersten Zauberformeln hergeplaudert, als ein Besen mitten auf der Bühne erscheint und zu tanzen anfängt. Dies ergötzt die Uebermüthigen und was haben sie Besseres zu thun, als um den Besen herumzutanzen? Da sie nun die Zauberformeln immer stärker wiederholen, fangen alle Geräthschaften ebenfalls zu tanzen an, alles geht nun über und drüber, bis endlich der Zauberer zurückkommt und die Ordnung wiederherstellt. Der trostlos Liebende besitzt eine Blume, welche die Eigenschaft hat, seine Sklavin von seiner Macht zu befreien. Das Mädchen ist eine leidenschaftliche Rosen-Liebhaberin, aber diese Blume hat für sie noch mehr Reiz und sie strebt in ihren Besitz zu gelangen. Der Zauberer, der fühlt, dass er sich durch dieses Geschenk seiner Macht über sie herauben würde, zögert, aber das Mädchen weiss ihn so zu umstricken, dass er das kostbare Gut in ihre Hände giebt. Bis hierher hat das Ganze einen poetischen Anstrich: die Liebe eines Jünglings geht so weit, dass er seiner Sklavin selbst den Talisman giebt, der sie seinem dämonischen Einflusse entziehen kann. Da das Herz des Mädchens, wie gesagt, noch eine Tabula rasa ist, so stand zu erwarten, dass die spröde Nerilha, wenn auch nach mannigfachen Phasen, diese Gunst durch ihre Liebe erwidern würde, aber statt dieses gewiss mehr poetischen Ausganges läuft das Ganze wie gewöhnlich nur darauf aus, dass der Zauberer geprellt und ein Prinz der Glückliche wird. Nach unserer Auffassungsweise hätte der Zauberer allerdings bei seinem Geschenke nicht die Bedingung machen müssen, dass Nerilha wieder in seine Macht geräth, sobald sie einem Andern ihre Liebe gesteht und dass er sie dann zu einem alten Weibe umzaubern würde. Dies geschieht, als Nerilha dem Prinzen ihre Liebe gesteht, wirklich. Der Prinz soll sich bereits mit der koketten Gulnave vermählen, da willfahrt er dem alten Mütterchen, der verzauberten Nerilha, indem er ihr einen Kuss giebt, dieser entzaubert sie, der Prinz erkennt sie wieder, lässt Gulnave, die früher bereits des Prinzen närrischen Grossvezier geliebt hatte, fahren, und der Zauberer kehrt verzweifelt in sein Reich zurück. Abgesehen von dieser allerdings wenig poetischen Entwickelung des Stückes ist es, wie alles, was aus der Feder dieser Autoren fliesst, voll Geist und Bühnen-Gewandtheit, voll reizender, anziehender Situationen. Halévy's grosses Talent verläugnet sich auch hier nirgends. Liebliche Melodieen, kunstreiche Ensemble-Stücke, effectvolles Orchester, alle an dem berühmten Componisten längst bekannten Eigenschaften entwickeln sich hier wieder in glänzender Weise. Die Bass-Arie des Zauberers gleich zu Anfang der Oper, das Quintett, wo letzterer das Geheimniss der Mädchen erräth, die Romanze Nerilha's, das Sopran-Trio, das Duett zwischen dem Zauberer und Nerilha, mit der schönen Stelle: „*Un raison voie le piège ou mon coeur va tomber*“, die Arie des Prinzen und der Fee (Nerilha) im 2ten Akt, der Marsch und Chor, das komische Duett, in welchem die unsichtbaren Ohrfeigen vorkommen, die Romanze: „*En dormant*“, die Arie im 3ten Akt: „*Ne crois pas que je te aide*“, das Duo zwischen Nerilha und dem Prinzen, alles das ist voll Anziehungskraft und Reiz, voll Geist und Leben.

Zur Beurtheilung so fein ausgearbeiteter Werke ist es durchaus nöthig, sie so darstellen zu sehen, wie dies hier der Fall ist. Mad. Ugald-Beancé als Nerilha ist ganz vortrefflich, und es erregt Verwundern, wie diese junge Sängerin sich in so kurzer Zeit zu so erstaunlicher Fertigkeit hat hinaufschwingen können. Sehr gelungen waren auch die Rollen der Damen: Lemercier, Gulnare und Meyer, Kadige, sowie die der Herrn Battaille, Atalmuck (der Zauberer), Audran Dellig (der Prinz). Man kann schwerlich gelungenere Vorstellungen sehen als diese. Der Erfolg der Oper war gleich bei der ersten Vorstellung sehr bedeutend, steigerte sich aber an jedem Abende noch mehr. Die Presse hat sich einstimmig in den wärmsten Loheserhebungen über das neue Werk Halévy's ausgesprochen. Berlioz im Debat sagt: Halévy hat zu diesem fantastischen Buche eine brillante und reiche Partitur geschrieben; Theophile Gautier in der Presse: die Rosen-Fee hat einen ungeheuren („immense“) Erfolg gehabt; Theodore Aune in der Union: Halévy's Musik ist was man von dem eleganten und berühmten Componisten, den zwei grosse Triumpfe auf den ersten Rang der komischen Oper gesetzt haben, erwarten konnte; Theodore Muret in der Opinion publique: der eminente Meister, dem man die Jüdin, den Blitz, die Musketier, das Val d'Andorre verdankt, hat in diesem neuen Werke seinen Ruf würdig aufrecht erhalten; Charles Delys im Credit: der Erfolg war vollkommen und allgemein, es war ein wahrer Enthusiasmus. Hoffentlich haben wir, wenn die Partitur der Oper erschienen sein wird, Gelegenheit, spezieller auf die neue Musik Halévy's einzugehen, unsere heutige Mittheilung kann, da nach einer verkehrten Pariser Mode, selbst das Textbuch erst später erscheint, nicht vollständig sein. *Dr. Bamberg.*

Feuilleton.

JOHANN STRAUSS.

Wien, im October.

Sie wissen, dass wir vor wenig Tagen Strauss begraben. Um sich einen Begriff von der Popularität des Verstorbenen zu machen, musste man sein Leichenbegängniss gesehen haben, das deutlicher als jedes Ereigniss seines Lebens sprach. Ganz Wien war auf den Beinen, um Strauss auf seinem letzten Wege zu geleiten; der Sarg wurde getragen, obenauf hatte man Strauss' Geige mit abgespannten Saiten gelegt.*)

Die ganze Journalistik hat sich natürlich des traurigen Ereignisses bemächtigt, alle Stimmen unserer Tagespresse priesen die Volksthümlichkeit des Verstorbenen, maassen die weiten Grenzen seines Ruhmes und klagten ob der Lücke, die er in Wien's geselligem Leben zurücklässt. Eine eigentlich musikalische Würdigung vermissten wir, mögen denn hier einige Worte über den berühmten Todten Platz finden, welche lediglich den künstlerischen Standpunkt vertreten.

Strauss wirkte für das Wiener musikalische Leben in doppelter Eigenschaft: als Componist und als Dirigent fremder Tondichtungen. Als Componist hat er bekanntlich der Tanzmusik gepflogen, eine Gattung, auf welche Kritiker und Componisten gewöhnlich mit souveräner Verachtung herabsehen. Mit Unrecht. Auch in der kleinen Form bewährt sich das grosse Talent, und dieses, als der göttliche Funke, ist's, vor dem wir uns zuerst

*) Das biographische Material über Strauss ist unbedeutend. Zu Wien am 14. März 1804 von armen Eltern geboren, wurde Johann Strauss nach kümmerlichem Schulbesuch von ihnen zu einem Buchbinder in die Lehre gegeben. Seine heftige Neigung zur Musik liessen ihn aber nicht lange daselbst, er verliess seinen Meister und übte sich, mit harten Entbehrungen kämpfend, im Violinspiel. In Lanner's Orchester spielte er (im Prater) bis 1824, wo er ein eigenes Orchester gründete. Seine grossen Reisen abgerechnet, war er stets in Wien. Er starb am 25. September d. J. nach dreitägiger Krankheit.

beugen. Der simpelste Dorfschullehrer, der einen contrapunktischen Cursus mitgemacht hat, bringt es dahin, eine Messe zu schreiben, in welcher mehr sogenannte Gelehrsamkeit steckt, als in Strauss' sämmtlichen Werken zusammen, — aber in alle Ewigkeit wird der schöne Walzer mehr Werth haben, als die schlechte Messe. Es kommt eben hierbei, wie bei aller Thätigkeit, auf das Wie an, und wenn die Catalani von der Sontag äusserte: „*Elle est grande dans son genre, mais son genre est petit!*" so ist dies noch immer ein unendliches Lob gegen die Umkehrung des Satzes.

Vom rein künstlerischen Standpunkt erscheint die Tanzmusik jedenfalls untergeordneten Ranges, indem sie eine blos unterstützende, beigesellte Kunst, einem fremden Zwecke dient, nämlich vorerst die Aufgabe hat, den Tanzschritt mit Takt und Rhythmus zu begleiten. Wenn die Tanzmusik nicht höher hinauswill, so thut ein Hackmesser denselben Dienst. Der Werth jeder Kunstgattung aber steigt oder fällt mit den Anforderungen, die man ihr stellt. Unsere Anforderung an die Tanzmusik geht dahin, dass sie nicht blos das Stampfen der Tänzer im Takt erhalte, sondern deren Seelenleben verstehe, ihre Gefühle und Leidenschaften interpretire, steigere, veredle. Der unterste Grad von Tanzmusik hat nur mit den Füssen zu thun, auf höherer Stufe spricht sie zur Fantasie, zum Gefühl, zum Geist. Um diese höhere Stufe einzunehmen, wird freilich nöthig sein, dass sich der Componist von einer bloss gymnastischen Anschauung des Tanzes zu dessen geselliger Bedeutung zu erheben. In unserer allerhöchst civilisirten „*bonne société*" ist der Tanz von seiner ursprünglichen Bedeutung längst zu einer höheren gediehen. Wollte man in demselben nur körperliche Uebung sehen, so würde man ihn in Turnschulen pflegen. Unsere heutigen Tanzunterhaltungen, so oft sie auch zur Carricatur herabgewürdigt werden mögen, sind und bleiben die geweihten Asyle zärtlicherer Bedürfnisse und Bestrebungen. Wenn die Herzen unserer Jugend schon Schwielen tragen von den Fesseln eilfmonatlicher Civilisation, so kommt im zwölften Monat der Carneval und nimmt den Gefangenen die Eisen ab und erlaubt ihnen, sich einige Stunden lang im sichern Garten zu ergehen. Fremd und zagend stehen sie erst und wagen es nicht, an das Stündchen Freiheit zu glauben, da erjubelt der erste Walzer und löst den Bann, — er ist die Marseillaise der Herzen!

Die Musik nun, wie sie die äussere Bewegung der Tanzenden anfeuert, begleitet auch ununterbrochen all das innere Leben, das sich still und heimlich in ihnen zuträgt. Gelingt es einer Tanzmelodie, ein Moment dieses innern Lebens mit jener Götterkraft zu erfassen, deren die Tonkunst fähig ist, und singt sie es laut und rauschend aus, was inmitten des Festes still geblieben, dann hat sie eine schöne Mission erfüllt und kann tief und unvergesslich in das Leben eines Menschen hineinwachsen. So wie ein Marsch, ein Kriegslied oder andere aus äusseren Beziehungen hervorgetretenen Kunstformen über ein ganzes Volk Gewalt erlangen können, wenn sie das Geistige diesser äusseren Beziehungen stark und wahr wiedergeben, so kann in kleineren Kreisen ein Tanzstück mit einer psychischen Macht wirken, die weit über seinem blos musikalischen Inhalt liegt. Es bedeutet daher eine Musik nicht lediglich das, was sie ist, sondern auch das Höhere, wozu sie ist.

Diese Abschweifung war nothwendig, um Strauss' Leistungen zu würdigen. Er hatte (bewusst oder unbewusst) jede Saite der Gefühlswelt in seiner Macht, welche im Tanz Ausdruck oder Unterstützung findet. Welche triumphirende Siegesgewissheit in No. 1. der Helenenwalzer (2r Theil); welche schwärmerische Innigkeit in No. 2. der Aetherträume, welch' joviale Heiterkeit in den Sorgenbrechern, welch' idyllisches Behagen in den Feldblümeln, welch' leichte Grazie in den Schwalben! Das sind einige Beispiele, die mir aus Strauss' letzten Productionen beifallen; seine früheren Tänze, die theilweise noch Frischeres enthalten, liegen mir bereits zu fern in der Erinnerung.

Wir betrachteten bisher die Strauss'sche Musik nur insofern sie dem Tanze und dessen Interessen dient; wäre nichts weiter an ihm zu loben, so träfe Straussens Verlust lediglich die Tanzwelt, an deren Anwalt sich Schreiber dieses kaum bestimmt gefühlt hätte. Für den Musiker konnte Strauss nur dann Bedeutung haben, wenn seine Tänze, abgelöst von ihrem Zweck, also ausser dem Ballsaal, noch musikalischen Fond genug gehabt, um den Kenner zu interessiren. Dass dies in nicht geringem Grade der Fall war, wird kein Unbefangener läugnen.

Strauss erwies sich in der Ausarbeitung seiner Musikstücke als ein feiner künstlerischer Geist, dem alles Rohe, Dilettantenhafte fern lag. Obwohl reiner Naturalist und seinem eigenen Geständniss nach ausser Stande, sich über frappante Einzelheiten seiner Werke Rechenschaft zu geben, verfehlte er doch nie, im Rhythmus, im Periodenbau, namentlich aber in der Harmonisirung und Instrumentation eine Fülle von Zügen niederzulegen, welche das bedächtige Ohr des Musikers schlürfte, während der Tänzer sich an dem Feuer der Melodie einen Rausch trank. Es liessen sich hunderte von Beispielen anführen, in welche einzugehen hier freilich kein Platz wäre. Nur auf eine Eigenschaft der Strauss-schen Themen möge hier aufmerksam gemacht werden, auf deren oft frappante Selbstständigkeit und Verwendbarkeit zu weiterer Durchführung. Schwache, aber meist glückliche Anfänge zu einer wirklichen Durchführung finden wir hie und da, so weit sie der drückend enge Rahmen des Walzers zulässt. Eine Ahnung jener höheren Ausbildung der Walzerform, wie wir sie als wünschenswerth gleich näher besprechen werden, liegt in dem ersten Walzer der „Herztöne", welcher die gewöhnliche Taktzahl weit überschreitend, von Anfang bis zu Ende nur aus der Verarbeitung Eines Motifs besteht. Wie die Form der Walzermusik noch gegenwärtig beschaffen ist, erscheint sie als *das grösste* Hemmniss für deren künstlerische Entwickelung, und für jeden Componisten, der ihr eine bessere Mitgift von Talent oder Kenntniss zubringt. Der kleine festgeschlossene Rahmen des Walzers lässt die Entwickelung einer Melodie nicht zu, welche deshalb, so wie sie zu Ende gekommen, auch spurlos verloren geht, um einer zweiten und dritten u. s. f. Platz zu machen, bis alle fünf Walzer wie eine unzusammenhängende Bilderreihe in einem Guckkasten abgerollt sind. Zu einem Tanz werden fünf Walzer, also wenigstens fünf neue Themen nothwendig, meist jedoch noch einmal so viel, da gewöhnlich zum zweiten Theil ein neues Motif verwendet wird. (Unsere Grosseltern waren noch grausamer, sie opferten gar zwölf „Deutsche" für jeden Tanz!) Es ist dies eine unkünstlerische Verschwendung, welche die begabteste Productionskraft bald erschöpfen muss. Dieser Misslichkeit sucht die Praxis durch einer andern zu entgegen, indem sie in einem Walzerheft höchstens 2 bis 3 wirklich neue Themen bringt, das Uebrige hingegen meist als Ausfüllung „mit wenig Geist und viel Behagen" dazu fertigt. Das Ueberwiegen von 2 oder 3 Themen, die Wiederholung der wichtigsten Motive in der Coda, die *freie* Introduction, — da sind die Elemente zu einer Vervollkommung der gegenwärtigen Walzerform, Elemente, die in dieser selbst liegen. Wir meinen nämlich so: der Walzertanz (zur Unterscheidung vom einzelnen „Walzer") solle nicht aus fünf selbstständigen, zusammenhanglos aneinandergereihten Stücken bestehen, deren jedes 1 oder 2 neue Motive verschlingt, sondern er solle je Ein abgeschlossenes, zusammenhängendes Ganze bilden. Dazu würden 1 oder 2 Hauptthemen hinreichen, denen (innerhalb der Grenzen der Tanzbarkeit) die freieste musikalische Entwickelung gegönnt und geboten wäre. Die geeigneteste Form würde sich bald herausstellen, allenfalls die erweiterte Rondoform, oder die zweitheilige mit Wiederholung beider Theile und Coda, — doch dürfte sie nicht ausschliesslich gelten, da eine unendliche

Mannigfaltigkeit von Formen für den Walzer angewendet werden könnte.

Die übliche nummernweise Behandlung hat überdies mit der Natur des Walzers, der in der beliebig langen Fortsetzung ein und derselben Bewegung besteht, gar nichts zu schaffen; nur die französische Quadrille und ihre Abarten erheischen eine bestimmte Zahl in sich abgemessener Tonstücke. Nur durch die einheitliche Form kann der Componist dem doppelten Uebel entgehen, ein halb Dutzend neuer Motive erfinden und sie nutzlos vergeuden zu müssen, — nur durch sie kann der Walzer als Musikstück sich zu künstlerischem Werth und Inhalt entwickeln, nur durch sie endlich kann er Charakter erhalten, während er es jetzt nicht einmal zur Physiognomie bringt. Dass nun Strauss eine solche Erweiterung und Vervollkommnung der Walzerform nicht unternahm, ist zu bedauern, da er doch gewiss das meiste Talent und Geschick besass. War der Walzer Strauss' eigenstes Gebiet, so hat er doch auch in andern leichten Gattungen Hübsches geschaffen, namentlich in die steife Form der Quadrille Leben zu bringen gewusst. Seinen Märschen fehlt der männliche, kriegerische Charakter, sie sind bei glänzender Aeusserlichkeit stets hüpfend und leichtfertig. Seine letzten Walzer, die Strauss ohne eine Ahnung seines Todes bei vollkommener Gesundheit schrieb, hatte er wunderlicherweise: „des Wanderers Lebewohl" betitelt.

Zum Schluss haben wir noch mit einigen Worten Strauss als Musikdirector zu würdigen. Er hat als solcher das Verdienst, gute Musik in's grosse Publikum gebracht zu haben. Es gab keine Strauss'sche Production, wo nicht Werke von Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Spohr, Weber u. A. auf dem Programm verzeichnet und mit grosser Präcision ausgeführt wurden. Unter den öffentlichen Instituten, die in Wien Instrumentalmusik zur Aufführung bringen, musste man zunächst nach den philharmonischen Concerten gerechterweise das Strauss'sche Orchester nennen; in seinen bescheidenen Garten-Concerten konnte man viel bessere Aufführungen guter Instrumentalwerke hören, als in manchen Fasten-Academieen mit hochtönenden Namen. Das musikalische Wien erfuhr in letzterer Zeit harte Schläge: binnen Kurzem verlor es in Nicolai seinen talentvollsten Dirigenten, in Becher seinen geistreichsten Kritiker und nun — ist ihm auch der Componist Strauss gestorben. *E. H.*

Nachrichten.

Berlin. Am 7. November beginnen auch die Trio-Soiréen der Gebr. Stahlknecht und des Hrn. Löschhorn. Es bedarf bei der Achtung, in welcher die Leistungen dieser Künstler bei unserm kunstsinnigen Publikum stehen, nur der Anzeige, um die Aussicht auf eine reiche Anzahl genussreicher Abende vorzubereiten. Das Programm enthält ausser den klassischen Werken viele neue Erscheinungen, welche mit nicht genug anzuerkennendem Fleiss einstudirt zur Kenntniss des Publikums gebracht und einen doppelten Zweck für die ausführenden wie für die producirenden Talente erfüllen.

Potsdam. Die erste neue Oper, welche wir hatten, war Balfes, die vier Haimonskinder, worin sich Frl. Kerstan, die Herren Boschi, Oeser, welcher an Hesse's Stelle für Bass buffo, sowie Herrn Weiss für den durchgegangenen Voss, viel Beifall erwarben, auch war das Interesse für die Oper selbst sehr bedeutend, woraus wir schliessen, dass solche Repertoiroper werden wird.

Stettin. Nachdem bereits am 22. Oct. unser neuer Musentempel mit Göthe's Egmont eröffnet worden war, trat am 24. Oct. Mozart's Don Juan als erste Oper in die Schranken, welcher so trefflich dem Publikum vorgeführt wurde, dass ein Dankesvotum dem Director Hein am Schluss durch Hervorruf die Folge davon war. Fräulein von Riese als Donna Anna, Herr Tappert als Don Octavio, Herr Pichler in der Titelrolle, Frl. Geisthardt eine niedliche Zerline, Herr Hesse dessen Leporello, vielerorts rühmlichst bekannt, sowie eine Kunstnovize Frl. Seibert, welche in aller Eile die Donna Elvira studirt, bemühten sich sämmtlich sowohl im Gesang als Spiel ein Ensemble zu erzielen, welches man bei so beschränkten Mitteln, wie unsere Stadt es dem Theater bieten kann, wohl nicht vollendeter erwarten durfte, im Gegentheil es übertraf alle Ansprüche, wozu wohl die sichere Direction des jetzigen Musikdirektors Herrn Conradi sehr viel beitrug. Das gedrängt volle Haus belohnte die Hauptdarsteller sowohl nach dem ersten Akte wie am Schluss durch Hervorruf.

Frankfurt a. M. Der Succes der Zigeunerin von Balfe ist durchaus kein grosser gewesen, woran wohl meistentheils das sehr langweilige Sujet die Schuld trägt. Obgleich bis jetzt mehrmals gegeben unter des Componisten persönlicher Leitung, hat man in den letzten Aufführungen schon leere Häuser gesehen, ja man ist soweit gegangen, zum Benefiz des Componisten und letztmaliger persönlicher Direction desselben noch die hier mit Glück gastirenden Frl. Crüwelli als Extra-Zugmittel zu benutzen, indem solche am Schluss zwei Arien und ein Duett vortrugen, wobei ausdrücklich der Theaterzettel bemerkte: Herr Balfe wird diese drei Piecen auf dem Pianoforte begleiten. Neu einstudirt wird Auber's Maurer und Schlosser.

Leipzig. Ein hier in allen Kreisen geachteter Dilettant, der Advokat Conrad, hat eine Oper componirt, wozu ihm Gollmick in Frankfurt den Text lieferte, welche betitelt: „der Deserteur" binnen Kurzem auf hiesiger Bühne zur Aufführung kommt.

Leipzig. Der Pianist Kullak trat hier mit einem selbst componirten Concerte im zweiten Gewandhaus-Concerte auf. Sein Spiel, namentlich der reizende Anschlag, sowie der gleichmässige Uebergang vom stärksten Forte bis zum zartesten Piano, entzückte das zahlreich versammelte Publikum, da man namentlich letzteres bei unsern modernen Virtuosen jetzt immer seltener findet, insofern solche hauptsächlich ihr Studium nur auf die Ueberwindung der colossalsten Schwierigkeiten verwenden. Seine Composition betreffend, obgleich etwas zu lang, fand man sehr melodiös und geschickt gearbeitet.

Dresden. Heinze's, des früheren zweiten Capellmeisters in Breslau, Oper: die Ruine von Tharand, werden wir in Kürze hier zu Gehör bekommen.

Brünn. Der Tenorist Erl gastirt schon seit längerer Zeit hier mit grossem Beifall.

Braunschweig. Der Tenorist Kahle, welcher mit viel Beifall gastirte, wird wahrscheinlich engagirt werden, da aus der Opernunternehmung für Brüssel, wozu er engagirt war, nichts geworden ist.

Stuttgart. Zur Feier des Geburtstages des Königs wurde hier, neu einstudirt, gegeben: Marschner's Templer und Jüdin, worin sich Pischek namentlich als Templer enormen Beifall erwarb. Ebenso mit Frl. Würst, welche, früher in Leipzig engagirt, seit Kurzem die unsrige ist, im Belisar.

Paris. Frl. Fodor hat hier ein Engagement gefunden und wird ihr erstes Debut in der neuen Auber'schen Oper: „*L'enfant prodigue*" stattfinden.

— Mad. Lagrange ist für die Parthie der Fides zur Aufführung des „Propheten" in Wien engagirt.

— Am Donnerstag den 1. November fand die Wiedereröffnung der italienischen Oper statt. Die Anzeigen enthalten: „Capuletti und Montecchi" von Bellini, worin Mad. Persiani zum erstenmal wieder auftritt. Frl. Angri, eine in Italien und England bekannte Contraaltistin, wird ihr erstes Debut gleichfalls in dieser Oper haben. Ein neuer Tenor Luchesi wird an der Seite

der bekannten Künstler Ronconi, Lablache, Moriani und Morelli auftreten; man versichert uns, dass seine schöne Stimme lebhaft an die Iwanoff's erinnert. Die diesjährige italienische Oper wird, was die Künstler, Chor und Orchester, letzteres unter Leitung des Hrn. Bousquet, anbelangt, ein ganz ausserordentliches Ensemble bilden, und Ronconi gebührt für den Muth und Gewandtheit, mit der er alle Schwierigkeiten überwand, die sich seinem Unternehmen entgegenstellten, die vollste Anerkennung und der Dank unsers Publikums.

— Die Todtenfeier für Chopin wird am Dienstag in der Madelaine-Kirche stattfinden. Seinem Andenken wird ein Monument errichtet werden.

London. Frl. Nau sang im Princess-Theater die Donna Anna.

— Der colossale Bassist, Carl Formes, welcher bei der hier banquerott gewordenen deutschen Operngesellschaft engagirt war, ist jetzt von der englischen grossen Oper auf 8 Monate mit 2000 Pf. St. (circa 14000 Thlr.) engagirt.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

NEUE MUSIKALIEN

im Verlage

von **C. F. Peters, Bureau de Musique,** in Leipzig.

	Thlr.	Sgr.
Bertelsmann, C. A, 3 Gesänge für eine tiefe Stimme mit Begl. des Pfte. Op. 20	—	20
No. 1. Cito mors ruit. No. 2. In die Ferne. No. 3. Verwelkt.		
Bockmühl, R. E., 4 Grands Morceaux de salon caractéristiques p. Vclle. et Piano. Op. 62.		
No. 1. L'Agitato-Ballade, » 2. Marche funèbre — Cah. I.	1	—
» 3. La chasse du roi Tristan, » 4. Une Vision, Elégie — Cah. II.	1	5
Brunner, C. T., Dessins musicales. 6 Morceaux élég. et faciles p. le Piano. Op. 130. Cah. I. et II. à	—	12
Flügel, G., 3 Gesänge f. 1 Altstimme m. Pianoforte-Begleitung. Op. 28	—	22½
No. 1. An den Mond von Goethe	—	10
» 2. An das Abendroth von Tieck	—	10
» 3. Weint mit den Weinenden von Byron	—	5
Kalliwoda, J. W., 6 Airs styriens p. le Piano. Op. 156.		
Cah. I. » II. à	—	12
— —, Fantaisie brillante sur Ernani de G. Verdi p. Violon avec Piano. Op. 158	—	25
Netzer, J., 2 Lieder f. eine Tenor- od. Sopranstimme m. Begleitung d. Pfte. Op. 22	—	15
No. 1. Gute Nacht, von Prutz	—	10
» 2. Allein, von Silesius	—	7½
— —, 3 Lieder f. eine Sopran- oder Tenorstimme m. Begl. des Pfte. Op. 23	—	16
No. 1. Abschied von O. Prechtler	—	7½
» 2. Stimmen der Sehnsucht von O. Prechtler	—	5
» 3. Des Rösleins Sendung von Schütz	—	7½
Witwicki, J, Duo p. Piano et Violon. Op. 19	—	20
— —, Variations brillantes sur un thème d'Ukraine: „U susida chata bita" p. le Piano. Op. 20	—	22

Novaliste No. 18.

von **B. Schott's Söhnen** in Mainz.

Bohlman, H., La croix du Berny. Les Flambarts. Les Ruines de St. Dunstan. Quadrilles à 10 sgr.

Burgmüller, Fréd., Grande Valse brillante sur le Prophète. 17½ sgr.

Cramer, H., Second Potpourri sur le Prophète. No. 91. 15 sgr.

Goria, A., La chasse, Caprice de Concert. Op. 48. 17½ sgr.

Kliegl, H. A., Emser Bad-Saison. No. 10. Die Lebensfrohen, Walzer. 15 sgr. No. 11. Nachtigallen-Polka. 7½ sgr.

Marcailhou, La Tourterelle, Valse brill. (farb. Vignette). 15 sgr.

— —, Quadrille du ballet la Vivandière. 10 sgr.

Musard, Le Marechal ferrant. Le Panier fleuri. La Samaritaine. Quadrilles à 10 sgr.

Osborne, G. A., L'espérance, Nocturne. Op. 68. 12½ sgr.

— —, La Tenerezza, Mélodie. Op. 73. 12½ sgr.

Ravina, H., Élegie. Op. 22. 12½ sgr.

Schulhoff, J., 3 Idylles. Op. 23. 25 sgr.

Strauss, Jos., Nouvelles Valses. No. 1. La médaille d'or. No. 2. Mon plus beau jour à 15 sgr.

Wallerstein, A., Nouvelles Danses. No. 10. Arbeiter-Polka. No. 11. Studenten-Galopp. No. 12. Grisetten-Polka. à 7½ sgr.

Alard, D., 10 Etudes artist. p. Violon seul. Op. 19. 1 thlr. 10 sgr.

Briccialdi, Potpourri p. Flûte sur Montecchi-Capuletti avec acc. de Piano. Op. 55. 1 thlr.

Küffner, J., Répertoire du nouv. Danses. Cah. 6. p. Violon, p. Flûte, p. Guitare, p. Clarinette. à 10 sgr.

Dorn, H., Der Ungar, f. 1 Singst m. Pfte. 7½ sgr.

Esser, H., 3 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 27. 15 sgr.

— —, 3 Frühlingslieder f. Sopran u. Alt m. Pfte. Op. 30. 17½ sgr.

Membrée, E., Romeo et Julia. Aurora. No. 96. 12½ sgr.

Verlags-Bericht Monat OCTOBER

von

Schuberth & Comp., Hamburg u. New-York,

enthaltend Neuigkeiten, welche durch Gehalt und Ausstattung das Interesse der Musikfreunde besonders in Anspruch nehmen.

	Thlr.	Sgr.
Banck, C., 3 Lieder. Op. 36. 2. Aufl.	—	17½
Berens, H, Amusements. Op. 11. No. 3. Rondo-Valse	—	7½
Cobelli, Carl, 3 Lieder m. Piano. Op. 25	—	15
Gurlitt, Cornel., Wackernagel's „Weinbüchlein". Lieder f. Bass m. Piano. Op. 7. Cah. 3.	—	20
Die Sammlung ist nun vollständig.		
Krug, D., Rondo aus den Haimonskindern. Op. 14	—	10
Mansfeldt, Edgar, „Nähe des Geliebten", Lied m. Piano.	—	5
Reinecke, Carl, Walzer-Caprice. Op. 11	—	10
Salomann, S., „Der lange Hans", Lied m. Piano. (Seitenstück zu Corschmann: „Der kleine Hans")	—	10
Schmitt, Jacob, Sonatinen à 4 mains. Op. 208. No. 2.	—	12½
— —, do. do. Op. 209	—	15
Schumann, R., Album f. Piano. 2. Abthl. f. Erwachsenere	1	15
— —, Beide Abtheilungen in 1 Pracht-Leinenband	3	—

Durch alle Buch- und Musikhandlungen des In- und Auslandes zu beziehen.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8. Stettin, Schulzenstr. No. 340.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 46. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. **14. November 1849.**

Zu beziehen durch:
WIEN. Pietro Mechetti qm Carlo.
PARIS. Brandus et Comp., 87. Rue Richelieu.
LONDON. Cramer, Beale et Comp., 201. Regent Street.
St. PETERSBURG. A. Büttner.
STOCKHOLM. Hirsch.

NEW-YORK. Scharfenberg et Louis.
MADRID. Union artistico-musicae.
ROM. Merle.
AMSTERDAM. Theune et Comp.
MAYLAND. J. Ricordi.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerstr. 8, Stettin, Schulzenstr. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum $1^1/_2$ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr.
Halbjährlich 3 Thlr. } zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr.
Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Recensionen (Der Cadi. Biographische Skizzen aus der Gegenwart). — Berlin (Musikalische Revue). — Correspondenz (Wien). — Feuilleton (Mendelssohn's Todestag, am 4. Novbr.). — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Recensionen.

Der Cadi.

Komische Oper in zwei Acten. Nach dem Französischen des M. T. Sauvage von *Carl Gollmick*. Musik von **Ambroise Thomas**. Vollständiger Clavier-Auszug. Mainz, Schott's Söhne.

Zur richtigen Würdigung von Frankreichs neueren und neuesten Erzeugnissen auf dem Gebiet der dramatischen Compositon und der komischen Oper insbesondere, ist zunächst erforderlich, den, theilweise durch die Nationalität, theilweise auch durch den augenblicklichen Mangel an bedeutenden, urkräftigen Talenten bedingten, künstlerischen Standpunkt, den dieses Genre gegenwärtig in Frankreich einnimmt, und insbesondere wieder das, durch diesen Standpunkt wesentlich bestimmte Verhältniss, in welchem bei den heutigen französischen komischen oder Conversationsopern Sujet und Musik zu einander zu stehen pflegen, richtig aufzufassen und zu berücksichtigen. —

Von einzelnen hervorragenden künstlerischen Erscheinungen — die immer und überall sich über den gewöhnlichen Verlauf und über die Schranken der Nationalität erheben und somit auch hier eine Ausnahme machen — abgesehen, so kann man sagen, dass im Allgemeinen dem französischen Charakter ein inniges und gründliches Durchdringen der Dinge, ein tiefes Versenken des Geistes und des Gemüthes — in welche Gegenstände es immer sei — fremd und seinem innersten Wesen zuwider ist. Das leicht bewegliche, vorwiegend sanguinische Naturell des Franzosen hegt eine tiefe, instinktmässige Abneigung vor Allem, was zu seiner völligen Erfassung, Bewältigung oder Verständniss längere Ausdauer und Anstrengung und eine ungetheilte Hingebung erfordert. Es ist demnach mehr auf die Oberfläche, als nach der Tiefe, — mehr auf den Schein, als auf das Wesen gerichtet; daher sich der Franzose in der Regel lieber leichten, heitern und blos vorübergehend anregenden Eindrücken, als tiefen, gewaltigen und nachhaltigen Wirkungen hingiebt; — Genuss der Erhebung, Unterhaltung der Belehrung vorzieht; — kurz — um es mit einem Worte auszudrücken: nicht sowohl ergriffen als „amüsirt" sein will.

Wie nun diese Richtung in den allgemeinen Angelegenheiten des Lebens einen wesentlich bestimmenden Einfluss auf ihn ausübt, so trägt sie sich auch auf seine Beziehungen zur Kunst — namentlich aber zu der volksthümlichsten und am unmittelbarsten wirkenden — zur Tonkunst — sei er nun blos empfangender, dilettirender Kunstfreund oder selbstschaffender Künstler — über, was dann seinerseits wieder sich, wie oben bereits angedeutet wurde, besonders im Gebiet der dramatischen Composition, und hier wiederum namentlich in dem, bei der komischen Oper vorwaltenden Verhältniss zwischen Text und Musik bemerkbar macht, dessen Eigenthümlichkeit darin besteht, dass das Süjet auf erster, die Musik auf zweiter Linie steht; dass das Süjet weniger der Musik, als umgekehrt die Musik des Süjet's benöthigt erscheint — also nicht sowohl das letztere nur um der erstern willen, sondern vielmehr die Musik nur um des Süjets willen da ist. Während bei den Italienern — wenigstens bis zu Rossini — und auch noch bei den ältern Franzosen, namentlich aber bei den

Deutschen — der Inhalt des Libretto erst durch die Musik zur lebendigen, gewissermaassen leibhaften Erscheinung gelangt, während also dort die Musik als wesentliches Ingrediens der Oper — so zu sagen — als unentbehrlicher Dollmetscher erscheint, durch den allein erst der innerste Kern und Sinn des Süjets den Hörern erschlossen wird, so ist die Stellung, die heut zu Tage in Frankreich die Musik, dem Libretto gegenüber, einnimmt, nur eine untergeordnete, der zufolge die Composition nicht als Hauptsache sondern nur als willkührliche, — zwar willkommene, doch eigentlich entbehrliche — Zugabe, mit einem Wort: nicht als Kern, sondern bloss als Schaale erscheint. —

Aus diesen, den kritischen Gesichtspunkt, von welchem bei der folgenden Beurtheilung auszugehen für angemessen erachtet wird, vorläufig andeutenden allgemeinen Erörterungen lassen sich unschwer die besondern, auf das vorliegende Werk Anwendung findenden Punkte und Beziehungen abstrahiren. —

Das ziemlich nah an den Charakter der Burleske streifende Süjet des „Cadi" ist, gleich wie bei den meisten neuern französischen Conversationsopern der Art, dass es der Musik gar wohl entbehren konnte, indem es auch ohne diese immer noch ein recht artiges, wenn auch eben kein „feines" Lustspiel abgegeben haben würde — was sich umgekehrt von dem selbständigen Werth der Musik — wollte man sich diese von ihrem Associé, dem Libretto getrennt denken — nicht behaupten lässt; insofern, als letztere in der That sehr starke Spuren der in Frankreich zeitweilig herrschenden, übrigens ebenso schon in den letzten Opern Auber's selbst, wie in seinen Nachfolgern und Nachahmern nachzuweisenden, musikalischen Ebbe, von der im Eingang bereits die Rede war, enthält. Erscheint hiernach wie dort, so auch hier, die Musik so ziemlich als „das fünfte Rad am Wagen"; macht sich auch ferner in Bezug auf Tiefe der Auffassung und Gediegenheit der Ausführung überall die sorgfältigste Befolgung der, in der Conversation von den Franzosen zum Gesetz erhobenen Maxime: „den Sachen nicht auf den Grund zu gehen, sondern sie nur obenhin zu berühren" (*effleurer les choses*) bemerkbar, so würde doch, ehe darüber so ohne weiteres abgeurtheilt werden könnte, vorerst noch in Erwägung zu ziehen sein, ob diese leichte und oberflächliche Behandlungsart bei Süjets, die, wie das hier vorliegende, in ihrem Kern so wenig die Composition begünstigende Elemente enthalten und denen nur ein Genius von urgewaltiger Schöpferkraft wie Mozart (*Le nozze di Figaro*) vermögen würde, einen einigermassen lohnenden Ertrag abzugewinnen, — nicht am Ende die angemessenste, und ob die darin wenigstens sich kundgebende, auf richtiger Selbsterkenntniss der verliehenen Kraft beruhende — bescheidene Zurückhaltung nicht einer anmaasslich sich vordrängenden und breitmachenden, jedoch eben von keiner grössern Kraft und Bedeutenheit der Erfindung getragenen, grössern Ausführlicheit und Gründlichkeit vorzuziehen sein möchte? — Doch, man urtheile selbst über die musikalische Ausgiebigkeit des Textbuchs. —

Aboulifar, Cadi in einer kleinen Stadt in Algier, sieht sich unaufhörlich von feindlichen Anschlägen und Ueberfällen rachsüchtiger Cabylen so sehr bedroht, dass er, als eben erst wieder sein „hoher, obrigkeitlicher" Rücken sich zum unfreiwilligen Feld der unehrbietigen Thätigkeit ihrer Bambusröhre hat hergeben müssen, den laut und feierlich betheuerten Entschluss fasst, dem Retter aus solchen Nöthen all sein Hab und Gut hingeben zu wollen. Auf Aboulifar's Bedrängniss und seinen daraus hervorgegangenen Entschluss wird von zwei verschiedenen Seiten stark spekulirt. Birotteau, ein aus Paris eingewanderter Friseur, der von seinem Fenster aus die Herzensergiessungen des Cadi belauschte, gründet darauf einen ziemlich abentheuerlichen Plan, schnell zu bedeutendem Vermögen zu gelangen, indem er nämlich dem Cadi, um allen fernern Belästigungen der Cabylen zu entgehen, vorschlägt, ihm (Birotteau) öffentlich vor allem Volk 20,000 Zechinen mit der Erklärung auszuzahlen, dass diese Summe der Preis sei für ein, ihm von dem Friseur mitgetheiltes, untrügliches Geheimniss, mittelst dessen Wunderkraft er sich fortan nicht nur vor allen feindlichen Angriffen zu sichern, sondern auch den Urheber und Anführer solcher frechen Ueberfälle zu entdecken und zur verdienten Strafe zu ziehen vermöge. Bei dem im Algierland allgemein verbreiteten Zauberglauben, würde eine solche Demonstration gewiss den zunächst damit verbundenen Zweck, dem Volk Furcht und Respekt vor ihm einzuflössen, vollkommen erreichen, und gegen einen solchen Erfolg käme ja die Bagatelle von 20,000 Zechinen gar nicht in Betracht! — Auf der andern Seite hofft Alibajou, des Cadi Oberaufseher, ebenfalls, aus den Verlegenheiten und den dadurch ihm abgenäthigten Versprechungen seines Herrn Nutzen zu ziehen, indem er darin eine passende Gelegenheit erblickt, Gentil-Pompeux (eines in Liebe für des Cadi's schöne Tochter entbrannten Tambour-Majors) zärtliche Gefühle und Wünsche, — an denen der würdige Oberaufseher, aus gewissen, in seiner Tasche mit unwiderstehlicher Beredtsamkeit wiederklingenden, vollwichtigen Gründen den wärmsten Antheil nimmt, — dem heissersehnten Ziele entgegen, das Liebespaar einander in die Arme und zugleich dem Cadi in seinem Schwiegersohn den heissersehnten, allzeit schlagfertigen Beschützer und Retter zuzuführen.

Prügel, Geld und Liebe, diese drei scheinbar so heterogenen Elemente — machen somit die Haupthebel der ganzen Handlung aus. — Der Cadi findet indess die Vortheile des ihm von Birotteau gemachten Vorschlags keineswegs so einleuchtend, um sich ohne Weiteres zur Auszahlung einer so bedeutenden Summe zu verstehen; er ist daher auf einen klugen Ausweg bedacht, der *ihn in Besitz* des Zaubermittels setzen und zugleich der Zahlungsverbindlichkeit entheben soll, und ist froh, diesen endlich in seiner Tochter sich ihm darbieten zu sehen, die er dem Haarkräusler als Aequivalent für die verlangte Summe zur Gattin zu geben beschliesst! —

Diese Wendung der Dinge, die den Tambour-Major um die Geliebte und dadurch Alibajou um den, für einen glücklichen Erfolg seiner, den Liebes-Angelegenheiten Gentil-Pompeux' gewidmeten Bemühungen bedungenen Lohn zu bringen droht, führt jedoch auch für Birotteau sehr unangenehme Conflicte: — einerseits mit Virginien, einer ebenfalls aus Paris eingewanderten Modistin, seiner seitherigen „Flamme", die ihm mit den Ausbrüchen ihrer eifersüchtigen Wuth, sich von ihm verrathen und um einer Andern willen aufgegeben zu sehen, arg zusetzt, — andererseits mit Gentil-Pompeux, der sich den „Räuber seines Glücks", den „verhassten Nebenbuhler" je eher, je lieber und zwar durch ein Duell, vom Halse zu schaffen bedacht ist, herbei; bis es Birotteau endlich gelingt, den Doppelsturm durch die feierliche Erklärung zu beschwichtigen, dass er nie ernstlich an eine Verbindung mit Fatima gedacht, indem er keiner Andern als Virginien „sein Herz geweiht habe." Ein lächerliches Quiproquo, welches dadurch entsteht, dass Birotteau — in der Verblendung seiner Wuth über die nunmehrige Vereitelung all' seiner hochstrebenden Pläne und Aussichten auf Ehrenstellen und Reichthum — die, dem Tambour-Major nachträglich zugedachten Prügel auf den, ihm in den Wurf kommenden Cadi herabregnen lässt, führt endlich die Entwicklung herbei, indem Birotteau öffentlich auf die ihm — ebenso — angetragene Hand Fatimen's verzichtet, Gentil-Pompeux statt seiner zum Eidam vorschlägt, und der Cadi endlich, durch seine neuesten Erfahrungen mürb gemacht, sich bereit erklärt, für das bewusste, ihm Unverletzlichkeit zusichernde Geheimniss den verlangten Preis zahlen zu wollen, worauf Birotteau ihm

feierlich das Arcanum quaestionis, das nichts anderes ist, als — ein Recept zu Löwenpomade, — überreicht, und Alles mit ächt französischer Selbst-Persifflage in den ironisch erhabenen Schluss-Chor:

„Endlich werden enden
Alle unsre Leiden;
Alle Sorgen enden
Und sie bekrönt das Glück!
Preis ihm der dieses mächt'ge
Zaubermittel fand!
Jetzt legen ferner wir
An den Cadi nicht mehr Hand" —

einstimmt. —

Nachdem in den, der Mittheilung des Süjets vorangehenden Erörterungen bereits der künstlerische Standpunkt der Oper im Allgemeinen angedeutet worden, kann die nun folgende Zergliederung nur die Aufgabe haben, die in diesen Andeutungen enthaltenen Aussprüche durch ein näheres Eingehen in die Einzelnheiten zu begründen.

Der Componist des „*Perruquier de la regence*" und der „*double échelle*" hat sich bei der Composition des „*Cadi*" eben nicht in bedeutende Erfindungsunkosten gesetzt; seine Partitur giebt sowohl hinsichtlich der musikalisch-dramatischen Formen als der Gedanken selbst — mehr von Belesenheit als von selbstständiger Productionskraft Zeugniss; und nach der naiven Unbefangenheit und Ungenirtheit, womit er sich fortwährend fremden Eigenthums bedient, muss man ihn für einen entschiedenen musikalischen Communisten halten, auf den sich füglich — nur umgekehrt — die berühmte Maxime des grossen Proudhon anwenden lässt; — „*le vol, c'est sa propriété!*" — Aber wiewohl hiernach das vorliegende Werk mehr nur als das Product eines blos reproducirenden Talents, denn eines eigenthümlich erfindenden Geistes, — mehr als das Ergebniss der Routine, als der Inspiration — erscheint und wiewohl es sich demnach mehr durch Gewandtheit in der Zusammenstellung und Benutzung des bereits Vorhandenen, als durch Originalität auszeichnet, so macht doch das Ganze durch eine gewisse, ungekünstelte Natürlichkeit und Anspruchslosigkeit, die sich offen giebt, wie sie ist und nicht mehr sein will, als sie den Umständen nach sein kann, einen ansprechenden, jedenfalls mehr für sich einnehmenden Eindruck, als manche andere, derselben Nationalität angehörende, gleichzeitige Erscheinungen desselben Genre's, welche durch gespreizte Absichtlichkeit und durch ihre pretensiöse Haltung im ersten Augenblick verblüffen und Wunder! was Grosses und Bedeutendes erwarten lassen, ohne doch — trotz allen gewaltsamen Anläufen — diesen Erwartungen später zu entsprechen. —

Wie schon aus der bereits erwähnten Menge von Reminiscenzen zu schliessen, ist Einheit und Eigenthümlichkeit des Styls gerade nicht die starke Seite der Oper, indem die abwechselnde starke Benutzung der Landsleute sowohl (Auber, Adam, Balfe) als der Italiener (Donizetti, Rossini) — letztere indessen mehr in parodirend ironischer Weise — sie zu einem wahren stylistischen Sammelplatze gemacht hat.

Was weiter die musikalische Charakteristik anbelangt, so ist — wenn sich das in diesem Punkt Geleistete auch weder durch Wahrheit noch Tiefe besonders auszeichnet, — doch wenigstens ein Streben darnach, namentlich in der Zeichnung Virginien's und Gentil-Pompeux' nicht zu verkennen.

Vermag nun die Oper nach diesen Seiten hin auch nicht höheren Kunstanforderungen zu genügen, so lassen doch, neben der verständigen und geschickten Ausbeutung und Bewältigung des musikalisch so wenig ergiebigen Stoff's, sichere Beherrschung der Form, überhaupt zweckmässige Anordnung und Behandlung dessen, was zum musikalisch-dramatischen Mechanismus gehört, so wie endlich die durchgängige Berücksichtigung des melodischen Princips und die vorwiegende Begünstigung des Gesangs insbesondere jene Mängel weniger hervortreten; ja, der zuletzt hervorgehobene Umstand dürfte sogar nicht verfehlen, der Oper überall eine mehr oder weniger günstige Aufnahme zu verschaffen, welche letztere jedoch einigermassen von der Besetzung und Ausführung abhängig sein möchte; indem der „Cadi" zwar kein starkes, aber ein tüchtiges Personal, vor allen Dingen eine Coloratursängerin di primo cartello und einen Basso cantante dito erfordert. Beide Fächer hat Thomas ausserordentlich reich bedacht; namentlich die Partie der erstern ist mit einem Passagen-Luxus, mit einem Aufwand von Fiorituren und Cadenzen ausgestattet, der auch den ausschweifendsten Forderungen launenhaft-wählerischer und in diesem Punkt unersättlicher Coloraturheroinen vollste Genüge leisten muss. —

Erster Act. Der höchst unbedeutenden, aus einzelnen Motiven der Oper mosaikartig zusammengesetzten Ouvertüre (*A-dur* $\frac{2}{4}$ *Allegro*) schliesst sich eine Introduction (*D-dur* $\frac{4}{4}$) an, in welcher das zweite Tempo (*Andantino alla marcia*) dessen halb starre, halb behutsam umher tappende Haltung den, unter ungemeiner Vorsicht und grosser Angst erfolgenden Auftritt des auf der nächtlichen Ronde begriffenen Cadi und seines Gefolges entsprechend ankündigt, und das, die Nummer schliessende Morgengebet des Muezzin, (*F-dur* $\frac{4}{4}$) das durch die, in Octaven von Tenor und Bass unisono ausgeführte Melodie einen barbarischen, osmanischen Anstrich erhält, bemerkenswerth erscheint.

Die darauf folgende „*Sortita*" des „Tambour-Major" bewegt sich durchaus in der, bei der musikalischen Darstellung dieses hinlänglich bekannten, militairischen Charakters gebräuchlich gewordenen Phraseologie, und ist Zug für Zug den zahlreichen, bereits vorhandenen Varianten dieser stehenden Figur in der französischen Oper (vergl. Jolicoeur in Auber's Liebestrank, Sulpice in Donizetti's Regimentstochter, Toby in Adam's Brauer von Preston etc.) entnommen. Virginien's, halb Naivetät, halb Kokotterie athmende Couplets, sonst durch ihren graziösen und heitern melodischen Charakter recht ansprechend, möchten in Bezug auf Eigenthümlichkeit der Erfindung so ziemlich auf gleicher Stufe stehen.

Das Duett (Nr. 2. *D-dur*, $\frac{6}{8}$) zwischen Virginien und Birotteau hat das Verdienst der geschickten und gefälligen, musikalischen Einkleidung des spröden Textinhalts; auf höhern künstlerischen Werth kann es schon wegen der darin herrschenden Ungleichheit des Styls keinen Anspruch machen.

Gentil-Pompeux' Arie (Nr. 3. *G-dur* $\frac{2}{4}$) fällt ganz und gar wieder der, gelegentlich dessen Auftritts-Ariette bereits gebrauchten Bezeichnung anheim; trotzdem wird dieser, durchgehends nach der Schablone verfertigte Abklatsch älterer Vorbilder, dieses musikalische „Ragout aus Anderer Schmaus", vermöge seiner electrisirenden Marschrhythmen, bei der Aufführung seine Wirkung kaum verfehlen.

In Betreff der Couplet's Alibabou's (No. 4. *F-dur* $\frac{4}{4}$) die ebenfalls wieder lauter längst bekannte, „alte, abgedroschene Phrasen" zum Vorschein bringen, lässt sich der Einwand machen, dass hier die Composition die Situation Lügen straft: insofern nämlich, als — während in der letztern von Champagner-Gelüsten und ausschweifenden Berauschungs-Projekten die Rede ist, — die Musik den Charakter der höchsten Nüchternheit, die in Wahrheit weder von Spirituellem, noch auch nur von Spirituösem irgend was verspüren lässt, behauptet.

Duett zwischen Aboulifar und Birotteau (No. 5. *Es-dur*). Es gehört wirklich die eherne Stirn, die ganze edle Dreistigkeit und Nonchalance des Franzosen dazu, um dergleichen musikalischen Abhub und melodischen Abfall von an-

derer Herren Tische, wie in dieser Nummer dargeboten wird, noch einmal aufzutischen. Tact für Tact lassen sich hier die französischen und italienischen Muster, denen der Componist, mit gänzlicher Entäusserung aller und jeder Eigenthümlichkeit, sklavisch gefolgt ist, und die zu bekannt sind, als dass sich's erst verlohnte, sie namhaft zu machen, nachweisen. Nichts desto weniger kann man nicht umhin, auch hier das Geschick in der Combination und die, in der Anlage wie in der ganzen Factur sich kundgebende bedeutende Routine anzuerkennen. Von diesen, noch durch eine sehr scharf rhythmisirte, ins Ohr fallende Melodik unterstützten Eigenschaften — und von der Situation — getragen, dürfte sich auch diese Nummer über Wasser halten — ja vielleicht — denn beim Publikum ist kein Ding unmöglich — selbst einen entschieden günstigen Erfolg davon tragen.

Das Finale (No. 6.) bietet, natürlich immer vom Standpunkt leichter Conversationsmusik betrachtet, manche ansprechende Einzelnheiten dar. Es besteht aus drei, durch Verschiedenheit der Tonart, des Tact's und des Tempo von einander gesonderten, grösseren Sätzen, innerhalb welcher sich die Angelegenheiten und Interessen der verschiedenen, betheiligten Personen — so zu sagen — der dramatische Knäuel, natürlich und ergötzlich abwickeln, und von denen die beiden ersten, theils durch rhythmisch scharf bestimmte und vorwiegend melodiöse Haltung, theils durch geschickte Disposition und selbstständige Behandlung der einzelnen, sich frei und sicher bewegenden Stimmen sich vortheilhaft bemerkbar machen. Schade nur, dass der, dadurch erzielte, günstige Eindruck durch den Schlusssatz — ein so frivoles und triviales Tanz- (Galoppaden-) Thema, womit Thomas, ganz nach der bequemen und billigen Manier Auber's, den weiter noch erforderlichen Gedankenbedarf zu decken für gut befunden hat — fast verloren geht.

II. Act. Der Eröffnungschor der Sclavinnen Fatimen's (*E-dur* $\frac{6}{8}$) interessirt durch eine gewisse, im Rhythmus begründete, zuthulich hastige Beweglichkeit, ohne in der Erfindung sich irgend über das Gewöhnliche zu erheben; — eine Ausstellung, die in fast noch höherm Grade auf die sich anschliessende kurze Cavatine Fatimen's (*E*, $\frac{6}{8}$) Anwendung findet. Nirgends ein neuer, eigenthümlicher Zug, lauter längst bekannte und bereits bis zum Uebermass wiederholte Alltäglichkeiten. —

Doch, was frägt das grosse Publikum nach diesem Uebelstande, wenn es anders einer ist? — Sehr wenig; trägt es doch im Allgemeinen weit weniger Verlangen nach dem Neuen, als man gewöhnlich annimmt. Letzteres ist ihm — warum? bleibt ununtersucht — oft geradezu unbequem, während es gewisse, durch die Tradition geheiligte, „stehende" Wendungen und Gemeinplätze, mit denen es gross und — klug geworden, immer wieder gern hört und darüber etwa folgendermassen raisonnirt: „wenn wir nur unsere altgewohnten, lieben Terzen und Sexten haben, so lasset uns genügen!" — —

Das Duett zwischen Fatime und Gentil-Pompeux trägt im Rhythmus wie in der Melodie und der mageren harmonischen Ausstattung unverkennbar das Gepräge französischen Ursprungs. Auch die folgende grosse Arie Virginien's (No. 8.) verläugnet in ihrer Gesammtheit nicht den Stempel ihrer Nationalität, wenn auch im Einzelnen sich wieder die Beimischung fremder (italienischer) Elemente bemerkbar macht. Dieser Ausbund und Phönix aller Bravourarien, dieses Haupt-Schatzkästlein köstlicher Cadenzen, eleganter Fioriturен und brillanter, raketenartig aufwirbelnder Passagen wird sich gar bald zum Lieblings- und Paradestück, zum sogenannten *cheval de bataille* aller stiftsfähigen Coloratursängerinnen von Trillers Gnaden erhoben sehen.

Das Trio (No. 9.) zwischen Virginien, Birotteau und Gentil-Pompeux, innerhalb dessen Verlauf sich die Catastrophe vorbereitet oder hier richtiger — der ganze Streithandel seiner endlichen und glücklichen Erledigung entgegen geführt wird, erscheint als die ausgeführteste und — in mehrfacher Hinsicht unbestritten — bedeutendste Nummer der Oper. Es zerfällt in drei grössere Abschnitte: ein Allegro ($\frac{4}{4}$), einen carrikirt-pathetischen Mittelsatz von ganz italienischem Zuschnitt ($\frac{12}{8}$) und den, in Rondoform gehaltenen Schlusssatz, — die alle drei, obschon in der Erfindung untergeordnet, demohngeachtet in der Anlage, Einkleidung und Behandlung ein entschiedenes Situationstalent bemerken lassen. Von wahrhaft komischer Wirkung ist im Andante die, einen gar hohen Ton anstimmende, outrirte Tragik und die, offenbar nur zu diesem Zweck stattfindende, parodirende Anwendung gewisser, der neuitalienischen Schule angehörender Favoritstellen — jener stehenden Gesangsphrasen, in denen sich das, bei den modernen Sängern so beliebte „*con abandono*" in seiner höchsten Glorie zu zeigen pflegt. Ein solcher Sarcasmus in Noten, von verständigen, gehörig Bescheid wissenden Sängern entsprechend ausgeführt, dürfte der grassirenden Italomanie leicht einen empfindlichern Stoss versetzen, als die gründlichste und schärfste Kritik es je im Stande sein dürfte.

Im Finale (No. 11.) ist noch ein kurzes, allerdings erst durch die Situation zu rechter Wirkung kommendes, Duett (Aboulifar, Birotteau), und ein Ensemblesatz (*D-dur* $\frac{6}{8}$) — beide wieder ganz à l'italienne gehalten — hervorzuheben. Ueber die, hauptsächlich durch Auber eingerissene Unsitte: — leichtfertige und vulgaire Tanzmotive zur Unterlage von grösseren Ensemblestücken zu machen und dabei das Orchester das erste Wort führen, den Sänger auf der Bühne dagegen — so zu sagen — blosse Lakayendienste verrichten — zu einer Art musikalischem Statisten herabsinken zu lassen, — ist schon gelegentlich des ersten Finale das Nöthige gesagt worden, so dass hier nur erübrigt, auf die gegen den Schluss hin stattfindende Wiederholung derselben aufmerksam zu machen.

C. Kossmaly.

Biographische Skizzen aus der Gegenwart,

mitgetheilt von *Otto Lange.*

CARL MOESER.

Carl Möser wurde zu Berlin am 24. Januar 1774 geboren. Sein Vater, der hier Stabshautboist war, weckte zuerst das in dem Sohne früh erkannte musikalische Talent, und bildete es nach Kräften aus. Er unterrichtete den Knaben von seinem 5. bis 9. Jahre selbst und brachte das junge Talent zu einer dem Alter entsprechenden Reife. Schon in seinem 8. Jahre spielte der junge Möser öffentlich ein Concert von Borghi und nachdem er inzwischen eine weitere Ausbildung unter der Leitung eines geschickten Kammermusikers empfangen hatte, in seinem 11. Jahre vor dem Könige Friedrich Wilhelm II. in Potsdam. Der Beifall, welchen er hier bei dem kunstgebildeten Fürsten erntete, war nicht ohne Einfluss auf seine spätere Laufbahn. Nächstdem trat Möser in die Hofkapelle des Markgrafen von Schwedt, kehrte jedoch, da der Fürst nach anderthalb Jahren starb und das ganze, zum Theil aus bedeutenden Talenten bestehende Theaterpersonal entlassen wurde, zu seinen Eltern nach Berlin zurück. Eine Anstellung bei der Königlichen Kapelle in Potsdam musste mit dem Jahre 1792 wenigstens einstweilen aufgegeben werden, weil der König sich in dem mit Frankreich begonnenen Kriege an den Rhein begab. Während dessen trat Möser in den Dienst der grossen italienischen Oper in Berlin, erhielt aber nach der Rückkehr des Königs von Neuem eine Stellung in Potsdam, wo die Elite der Kapelle ihren Sitz hatte. Diese Zeit war in hohem Grade einflussreich auf die weitere Ausbildung des bereits zur

höchsten Vollkommenheit gediehenen Talents. In den Quartetts, welche täglich beim Könige gegeben wurden und in denen der König selbst das Violoncell spielte, wirkte Möser stets mit und es ward ihm ausserdem die Auszeichnung, wöchentlich zweimal dem Könige Concerts vorzutragen. Je sicherer und in jeder Weise erspriesslicher für den Künstler diese seine Stellung wurde, um so mehr erweiterte sich die Aussicht für eine glänzende Zukunft Dieser Stern der Hoffnung sollte aber durch ein zufälliges Ereigniss schnell und plötzlich verdunkelt werden. Möser unterhielt nämlich ein inniges Liebesverhältniss mit einer jungen, reizenden Dame von hoher Geburt. Dies wurde entdeckt, der junge Romantiker sofort des Landes verwiesen und unter Eskorte an die Braunschweigische Grenze befördert. Man liess ihm nicht einmal Zeit die nöthigen Effecten, Noten und sein Instrument mitzunehmen. Der Flüchtling ging nun nach Hamburg, wo während der Revolutionskriege Viotti und Rode lebten. Er fand bei diesen, obgleich aller Empfehlung baar, die freundlichste Theilnahme und Unterweisung. Täglich wurden Quartetts von Haydn und Mozart gespielt. Einen unberechenbaren Einfluss übte namentlich Viotti auf den jungen Künstler aus, der jetzt erst in die Natur seines Instruments eindringen lernte und sich eine ganz neue Spielart und Bogenführung aneignete. Dann bereiste Möser England, Schweden und Norwegen, gab unter grossem Beifall Concerte und kehrte, nachdem Friedrich Wilhelm III. den Thron bestiegen und ihm seinen Jugendfehler verziehen hatte, im Jahre 1798 nach Berlin zurück, wo er seine Stelle als Solo-Violonist wieder einnahm. Auf einer Kunstreise im Jahre 1803 machte Möser Haydns und Beethovens Bekanntschaft und spielte ihnen ihre Quartetts vor. Während der Occupationsjahre Preussens hielt sich Möser in Polen und Russland auf, wo er Ruhm, Gold und Pretiosen erwarb. 1811 kehrte er auf seinen Posten zurück und ward 1812 Concertmeister. Ein Jahr darauf eröffnete er seine berühmten Abonnementsquartetts, zehn Jahre später wurde er Lehrer an der Königl. Instrumental-Musik-Schule, die noch jetzt unter seiner Leitung besteht. 1825 ernannte ihn der König zum Musikdirektor. Mit der Feier seines 50jährigen Dienstjubiläums im Jahre 1841 wurde er Kapellmeister und 1848 mit dem rothen Adlerorden vom Könige Friedrich Wilhelm IV. decorirt. Noch heute erfreut sich der 75jährige Künstler-Greis einer rüstigen Gesundheit und gilt für einen sorgsamen Pfleger der Kunst, geehrt als Lehrer und Förderer alles Schönen und hoch geachtet von seinen zahlreichen Schülern und Freunden.

Geben wir zu diesem kurzen Lebensbilde noch einige Andeutungen, die uns mit dem Wirken und dem Einfluss dieses Mannes auf das Kunstleben kritisch bekannt machen sollen. Möser ist ohne Zweifel unter den deutschen Violinisten derjenige gewesen, der sich die französische Schule und Vortrags-Methode zuerst aneignete. Auch dürfte ihm ein wesentlicher Antheil an den Verdiensten zugeschrieben werden, welche das deutsche Violinspiel Rode, Kreutzer und Baillot verdankt. Die Eigenthümlichkeit seines Vortrags bestand wohl vorzugsweise in einer kräftigen Bogenführung, die denn auch auf seinen Sohn August Möser (geb. den 25. Dec. 1825) übergegangen ist. Dieser hat bereits in drei Welttheilen als Virtuose Epoche gemacht und befindet sich gegenwärtig in Südamerika. Beide, Vater und Sohn, theilen eine gleiche Umsicht und Kenntniss, das was sie leisten, zur Geltung zu bringen, und so ist natürlich, dass der Ruhm und die Pretiosen, welche einst der Vater in Russland und Polen seinem Talente zuzuwenden verstand, in fernen Welttheilen auch dem Sohne zufallen. Das wesentlichste Verdienst Mösers besteht aber neben seinem Virtuosentalent darin, den Sinn für klassische Musik in Berlin durch Einführung der Quartett- und Sinfonie-Musik angeregt und die Aufführung deutscher Meisterwerke auf diesem Gebiete bis zu einer hohen Stufe der Vollendung gebracht zu haben, so dass Mendelssohn und Taubert auf diesen Grundlagen erfolgreich weiter bauen konnten. Als Lehrer nahm Möser jedenfalls eine hohe Stellung ein. Ist auch gegenwärtig das Institut der Orchester-Musik-Schule von geringer Bedeutung, da man an die Leistungen eines Greises nicht die Anforderungen zu machen berechtigt ist, welche der rüstige Mann befriedigt, so nöthigt es uns doch hohe Anerkennung und Dank ab, wenn wir sehen, wie das Institut sich von einem kleinen Anfange (es zählte zuerst 6 Schüler) bis zu 60 Schülern hinaufarbeiten konnte. Eine grosse Anzahl von den gegenwärtigen Kammermusikern ist aus dieser Schule hervorgegangen; zu ihnen gehört auch der zeitige Kammermusikus Zimmermann, dessen Quartettabende als eine Fortsetzung der Möserschen betrachtet werden können. Obwohl Möser zwei Violinconcerte, drei Ouvertüren, Fantasieen, Variationen u. a. für Violine geschrieben hat, so steht das musikalisch-schöpferische Talent, wie dies auch aus dem ganzen Bildungsgange des Künstlers erklärlich ist, in keinem Verhältniss zu den vorhin bezeichneten Verdiensten, die ihm den ehrenvollsten Namen unter den Musikern der Gegenwart geben.

Berlin.

Musikalische Revue.

Die Aufführung der Jessonda von Spohr hatte für das musikalische Publikum, mehr noch für das rein künstlerische, insofern ein besonderes Interesse, als Herr Kapellmeister Dorn mit ihr den Directionsstab an unserer Oper zum ersten Male in die Hand nahm. Ursprünglich war zu diesem Zwecke der Oberon bestimmt; allein die Herbstnebel verfinstern unsern Sängern die Kehlen, so dass schon seit Wochen das Repertoir alle Augenblicke Aenderungen unterworfen werden muss. Hr. Kapellmeister Dorn ist nicht nur der musikalischen Welt überhaupt, sondern auch aus früheren Zeiten her den Berliner Kunstfreunden bekannt, so dass seine musikalischen Leistungen und seine Befähigung als Dirigent kaum eines die neue Stellung einleitenden Berichts bedürfen. Wir begrüssen ihn mit Freuden und hoffen von seinem Einfluss auf unsere musikalischen Theaterzustände das Beste. Wie er seine Stelle am Directionspulte das erste Mal ausfüllte, darüber zu urtheilen ist schwierig. Man erwäge eine Oper, die den Mitgliedern der Kapelle so in den Fingern sitzt, und einer wie tüchtigen Kapelle; ein Künstlerpersonal solcher Beschaffenheit, dass ohnehin dem Dirigenten, ein Bewusstsein der eigenen Kraft, bei einem Debut zu geben veranlasst ist: wie sollten diese Conjuncturen nicht günstig sein! Der Prüfstein ist und bleibt immer ein neues Werk, oder ein altes, das neu geschaffen werden muss. Dass der Dirigent seinen Blick überall hat, dass sein Ueberblick einen wohlthuenden Eindruck hervorruft, haben wir als Gesammtresultat unserer Beobachtung anzuführen. Die Oper selbst ging gut von Statten, was die theatralischen Leistungen betrifft. Die Besetzung war die bereits bekannte und erwarben sich namentlich Frau Köster und Hr. Mantius den entschiedensten und allgemeinsten Beifall.

Das erste Auftreten der Lucilie Grahn, deren beflügelte Tanzwellen sich in diese Blätter nicht verirren dürfen, wurde mit einem Concert eingeleitet, das zwar einer besondern Kritik nicht bedarf, dem wir jedoch einige Worte der Anerkennung nicht vorenthalten dürfen. Das Concert war eigentlich ein Lückenbüsser; an derselben Stelle hätte auch ein Lustspiel oder sonst etwas Aehnliches stehen können. Darauf war denn auch der Zuschnitt desselben berechnet. Frau Köster, die gemüthvolle Verkünderin deutscher Klänge, musste sich in die phrasenvolle Tragik der „Gnadenarie" hüllen, der sie dennoch ein ihr eigenthümliches Leben einzuhauchen verstand, das in einem lauten

Beifallsturm, der, was bei einem Theater-Concert zu den seltensten Ereignissen gehört, die bereits abgetretene Künstlerin noch einmal forderte, Frl. Kellberg gab dem melodievollen Genius Mozarts in einer Arie aus Figaro Ausdruck durch volle und wohlklingende Töne. Herr Stahlknecht II. phantasirte brillant und ansprechend auf dem Violoncell, und so rollte endlich nach dieser Introduction der Vorhang zu den Willy's auf, worüber hier natürlich nichts weiter zu berichten ist.

Auch ein Concert selbstständigen Charakters brachte die laufende Woche. Eine Concertsängerin aus London, Frl. Anna van Millingen liess sich im Hotel de Russie hören, zwar vor einem ziemlich leeren Saale, aber doch nicht ohne gerechte Anerkennung. Die Miss besitzt eine tiefe Altstimme, die in den untern Tonlagen an die Alboni erinnert, wenn auch sowohl hier wie überhaupt das ausgezeichnete Material noch zu keiner vollkommenen Abrundung gelangt ist. In theils italienischem, theils deutschem Gesang legte sie Proben ihrer Gesangsbildung ab. Vor Allem muss auch bemerkt werden, was namentlich aus Schuberts „Wanderer" sichtbar war, dass die Sängerin mit Gefühl und Ausdruck singt und den Charakter eines Musikstückes aufzufassen versteht. Unterstützt wurde das Concert durch übliche Füllstücke, an deren Ausführung sich Violine (Hr. Grünwald) und Violoncell (Hr. di Dio) betheiligten. *d. R.*

Correspondenz.

Wien, Ende September.

Da unsere „Goethefeier" hauptsächlich musikalisch war, werden einige Worte darüber in diesen Blättern wohl am Platze sein. Am 28. August selbst war eine sehr schlechte Aufführung des „Tasso" im Burgtheater, die einzige Huldigung, die man dem bedeutungsvollen Tage brachte. Um nun die volle Theilnahme Wiens an dieser Säkularfeier zu vertreten, vereinigte sich ein kleines Comitô von Künstlern und Schriftstellern (Hebbel, Barth, Schwindl, Dittenberger) um eine grössere Nachfeier des Festes zu veranstalten, an welchem keine grössere Stadt Deutschlands unbetheiligt geblieben.

Den künstlerischen Theil des Festes bildete eine grosse musikalisch-dramatische Akademie im Hofoperntheater, die mit einem Prolog von Friedrich Hebbel eröffnet wurde. Dies tiefsinnige, gedankenreiche Gedicht bietet nicht allein seinem inneren Gehalt nach Etwas von dem gewohnten Prolog fernab liegendes, sondern bahnt eine ganz neue Richtung der Gelegenheitspoesie an, indem es im Gegensatz zu der bisher üblichen unbedingten Apotheose wesentlich kritisch ist. Hr. Staudigl hatte sich Schubertsche Compositionen Goethescher Texte gewählt, von denen ihm der „Schwager Kronos" am Besten gelang. Mad. Hasselt sang die Lieder Clärchens aus der Egmontmusik. Die beiden Beethoven'schen Ouvertüren zu Egmont und die „*in C*" machten Anfang und Schluss und gingen unter Esser's Leitung vortrefflich.

Der dramatische Theil der Akademie bestand in einer Scenenreihe aus „Faust", worin die Vorstellungen der Mad. Hebbel als (Gretchen) und Haizinger (Martha) sowie der Hrn. Löwe (Faust) La Roche (Mefisto) und Herzfeld (Schüler) einen langentbehrten Genuss gewährte. Hr. Anschütz deklamirte den „Zauberlehrling", Frl. Neumann die „Legende." —

Nach dem Schluss der Akademie, deren ganzer Ertrag einer „Goethestiftung" an der hiesigen Malerakademie gewidmet wurde, versammelte sich ein grosser Kreis von Verehrern Goethe's zu einem glänzenden Festmahl im „Casino". Staatsmänner, Künstler und Künstlerinnen, Schriftsteller, Bankiers u. a. sassen in bunter Mannigfaltigkeit neben einander; die Minister an der Seite der Schauspielerinnen sitzend, waren ein hübsches soziales Simbol! Die Festreden waren spärlich, von Bedeutung nur Bauernfelds gewandtes Gedicht; hingegen boten die Vorträge eines wohlgeübten Männerquartetts eine sehr angenehme Unterbrechung. Möge dies erste soziale Fest nach langen und argen Stürmen den Anfang einer neuen freudigen Zeit bezeichnen! *E. H.*

Feuilleton.

Am 4. November,

dem Todestage Mendelssohn's legten demselben in der Morgenfrühe die Mitglieder der Akademie für Männergesang, den Zoll ihrer innigen Verehrung auf das sinnvoll geschmückte Grab. Beethoven's Marsch „auf den Tod eines Helden", für Trompeten von Wieprecht eingerichtet, und von einem vollständigen Chore geblasen, geleitete die Sänger von dem Eingange des Halle'schen Friedhofes, ganz wie vor zwei Jahren, nach der heiligen Stätte, die das seltene Geschwisterpaar Felix und Fanny in ihrem Schoosse birgt. Die Feier sollte keinen Ungeweihten herzubringen, deshalb war dieselbe bis zum Abend vorher geheimgehalten. Nur die Verwandten des Gefeierten, dessen Wittwe, sein Bruder und sein Schwager waren davon benachrichtigt und sie erschienen sämmtlich, was wohl ohnehin geschehen sein würde. Alle kamen, um einen grossen Mann zu ehren. Wessen bedarf es hierbei weiter, als dass wir uns um sein Grab stellen. Da überkommen uns von selber die Gedanken, mit denen man einen solchen feiern mag. Der Töne Macht, welche sich dazu gesellt, schwebt über den Hügeln, wie der Odem Gottes und verkündet laut: „Auferstehn wirst du, mein Staub, nach kurzer Ruh'!" Zum Troste derer, die daran glauben, erklang das Miserere des grossen, kunstverwandten Meisters, womit dieser dereinst in Wien bestattet worden.

Ein schmuckloses, nicht eben hohes, Marmorkreuz, mit Namen, Geburts- und Todestage, nach einer Zeichnung Mendelssohn's, welche er einmal zufällig, spielend gleichsam, entworfen, und nach der er sich ein Denkmal gewünscht hatte, neben einem obelisken oder altarartigen Steine, in den ausser gleicher Angabe die Worte Eichendorf's: „Gedanken gehn und Lieder bis zum Himmel" eingegraben: dies sind die beiden Grabzeichen des bewunderten Geschwisterpaares. Den eben gedachten Worten ist in Noten die Weise beigegeben, welche die begabte Schwester Mendelssohn's an ihrem Todestage gesungen. Bekanntlich wandte sich auch dessen Schwanensang der Muse eben desselben Dichters zu. Die Denkmäler sind mit einem gusseisernen Gitter in der freundlichen Weise eines Gärtchens, wie hier üblich, eingefriedigt.

Nie aber verlässt der, welcher dies schreibt, den heiligen Ort, ohne noch des ehrwürdigen Fasch nahegelegene Ruhestätte zu besuchen. Eine kleine Pforte führt alsdann in einen benachbarten Gottesgarten, wo der phantasiereiche Hoffmann und der unvergleichliche Chamisso den ewigen Frieden schlummern. *Fl. G.*

Nachrichten.

Berlin. Das „Orchester" theilt aus einem New-Yorker Briefe folgendes mit. „Die ersten Wochen, als wir in New-York waren, ging es uns sehr schlecht; mit Conzertgeben ist in Amerika nichts zu machen und kann daher auch kein stark besetztes gutes Musikchor, welches nur Conzerte geben will, bestehen, was sich dadurch am augenscheinlichsten beweist, dass selbst Joseph Gungl, der unter dem wenigen hiesigen musikliebenden Publikum schon im Voraus einen grossen Namen hatte, so schlechte Ge-

schäfte gemacht hat, dass sich sein 30 Mann starkes Chor, nachdem es die meisten grossen Städte der vereinigten Staaten mit fast gleich ungünstigem Erfolge besucht hatte, auflösen musste, und Gungl mit noch 7 Mann seines Chors wieder nach Europa zurückgekehrt ist". Wir erlauben uns aus authentischer Quelle zu berichtigen, dass nicht die schlechten Geschäfte, die Gungl gemacht, ihn bewogen, seine Capelle bis auf 7 Mann zu reduciren, sondern im Gegentheil die guten Geschäfte seine Musikanten den Contract brechen liess, welchen die Ehrenmänner in Berlin gemacht und durch Erpressungen von Gungl verlangten, was ihnen nicht rechtlich zustand, ein Contract aber in Amerika keine Gültigkeit hat, und Gungl so die pflichtvergessenen nicht gesetzlich zwingen konnte, bei ihm den Contract auszuhalten. Die Nemesis hat auch einige dieser Leute bereits erreicht, die obdachlos die Strafe ihrer bösen That büssen.

— Labitzki hat ohne besonderen Erfolg Concerte im Kroll'schen Garten gegeben, auch einmal in Potsdam gespielt und begiebt sich jetzt nach Hamburg. Seinem Orchester liess man Gerechtigkeit wiederfahren, indessen machten seine uninteressanten Programme und seine neuesten Compositionen keinen Effekt.

— Die Tochter unseres wackeren Zschiesche ist in Magdeburg engagirt, wir wünschen dem Theater zu dieser Acquisition Glück.

Frankfurt a. O. Am 5. Novbr. zum erstenmal wiederholt das Thal von Andorra von Halévy. Diese von einzelnen grösseren Bühnen durch die nicht ausreichenden Mittel bisher noch nicht gegebene Oper wurde hier bei uns unter der Direktion Leo's in Scene gesetzt, mit einem Personal wie es den Ansprüchen der Oper vollkommen genügte. Dazu gehört aber auch ein Mann wie unser Leo, der eben soviel Sachkenntniss mit Muth und Kunstsinn verbindet, ja wir nehmen nicht Anstand, einzelne Parthieen wie zum Beispiel Stephan (Hr. Hirsch) Saturnin (Hr. Benda) mit den Vorstellern grosser Bühnen in die Schranken treten zu lassen. Frl. Podolski sang die Mairose mit edlem schönen Ausdruck und wusste ihrer Rolle das richtige Colorit zu geben, Frl. Meyer ist eine brave Georgette mit einer eleganten Coloratur, Hr. Schneider singt den Lejoyeux ganz brav und Hr. Schmid bringt dem Jaques eine gute Stimme zu, nur wünschen wir die Auffassung des erstern etwas leichter, dem letzteren ein etwas rascheres Spiel, dem Ensemble überhaupt im Ganzen ein rascheres Tempo, und die Oper wird einen noch günstigeren Erfolg haben als sie in dem gut besetzten Hause und vor dem viel applaudirenden Publikum heut fand. Die Decoration und Ausstattung sind für eine kleine Bühne überraschend gut.

Aus Schlesien. Unsere Provinz ist in jüngster Zeit um ein gutes Orgelwerk reicher geworden. Die Stadt Sprottau hat in ihrer evangelischen Kirche die schadhafte und unvollständige Orgel durch den dasigen Orgel-Baumeister Iske mit einem Kostenaufwande von beinahe 2000 Thlr. repariren und bedeutend vergrössern lassen, so dass das Werk jetzt in drei Manualen und einem Pedale 45 klingende Stimmen zählt. Der Bau wurde von dem Musik-Direktor Tschirch in Liegnitz im Auftrage der Kirchen-Behörde revidirt, und sprach sich derselbe über die Ausführung des Baues im Ganzen belobigend aus.

Breslau. Nachdem uns Bilse mit seinem trefflichen Orchester verlassen, und der glänzende Erfolg, der seine hiesige Anwesenheit belohnte, bestätigte was wir ihm prophezeit, sind die Concerte der Theaterkapelle der Sammelplatz unseres musikliebenden Publikums, wo an den Concerttagen sich Alles drängt und nach dem Wintergarten wogt, um als Hauptgewinn einen Stuhl zu erlangen. Die Theaterkapelle verdient für ihren Eifer, mit dem sie ihrem Dirigenten, Hrn. Concertmeister Blecha, folgt, und den anstrengenden Theaterdienst mit den Proben und Aufführungen dieser vorzüglich gut ausgeführten Concerte vereinigt, die vollste Anerkennung.

Stettin. Sonntag den 21. d. Mts. wurde das neue Schauspielhaus mit „Egmont" eröffnet. Der Vorstellung voran ging ein dramatisirter Prolog, und eine „Festonvertüre" von Hugo Seidel (Deutschland, kennst du ihn?) — Man stutzte wohl hie und da einigermaassen über diese etwas absonderliche Wahl, verhielt sich indess ruhig, en attendant. — Der Erfolg jedoch hat jenes anfängliche Befremden nur zu sehr gerechtfertigt erscheinen lassen. Man war allgemein indignirt über die Taktlosigkeit der Direktion, statt — wie es bei solchen Gelegenheiten üblich — ein bedeutendes, der Bedeutung der Feierlichkeit entsprechendes Werk eines anerkannten Meisters vorzuführen, die Bühne mit einer solchen Schülerarbeit, im eigentlichsten Sinne des Worts, zu eröffnen, über welche sich ohne Ausnahme alle hiesigen Blätter gleich ungünstig haben vernehmen lassen. Von den letztern hat namentlich die Ostseezeitung den Nagel auf den Kopf getroffen, die sich über das Machwerk folgendermassen geäussert hat: „Der Componist der „Festonvertüre" habe sich zwar zwischen zwei oder gar mehrere Stühle gesetzt, es jedoch in keinem Style bis zur Originalität zu bringen vermocht." — — Hierdurch erscheint von selbst und aufs gründlichste alles das widerlegt, was manche willfährige Zeitungen (z. B. die Spenersche und die deutsche Theater-Zeitung) von dem „günstigen Erfolge" des „talentvollen Componisten" zu fabeln beliebt haben.

Graefenberg. Der berühmte Pianist Th. Doehler weilt hier zur Kur, und seine sehr zerrüttete Gesundheit ist fast vollkommen wieder hergestellt, so dass wir uns der Hoffnung hingeben können, diesen wackern Künstler noch länger erhalten zu sehen.

Elberfeld Wegen der stark grassirenden Cholera ist das Theater auf einige Zeit geschlossen worden.

Hamburg. Jenny Lind sang in Haydn's Schöpfung am 8. Novbr. im Stadttheater die Parthie des Gabriel und der Eva, die übrigen Soli's wurden von den Hrn. Ditt, Schüttky, Lindemann und Wurda ausgeführt. Wir werden die ausserordentliche Künstlerin noch einmal Gelegenheit haben zu hören, und zwar am 15. d. Mts. in einem Concert zu Gunsten eines jungen vielversprechenden Talentes, der zwölfjährigen Pianistin Nanette Falk, um durch dessen Ertrag zur weiteren Ausbildung derselben beizutragen.

Schwerin. Die Intendanz macht bekannt: Durch die im Billet-Verkaufs-Bureau gemachten Bestellungen auf Entrée-Billets zur Vorstellung am 8. d. M. (Thal von Andorra) sind in 459 verschiedenen Bestellzetteln, 1593 Billets bestellt worden. Da aber die erste Rang-Loge nur 140, die zweite 148, Parquet 186 und Parquet-Logen 64 Plätze enthalten, daher nur 538 Plätze Billets ausgegeben werden können, so müssen 1055 Bestellungen unberücksichtigt bleiben.

Oldenburg. Unsere ehemals im besten Renomée stehende Oper ist jetzt so schlecht beschaffen, dass sie mit kleinen Operettchen sowie einzelnen Scenen aus grösseren Opern in Costüm vorgetragen, ihr Dasein fristet.

Cassel. Wir verfehlen nicht, auf zwei interessante Neuigkeiten, welche demnächst bei C. Luckhardt hier erscheinen, aufmerksam zu machen, nämlich vier Duette für Sopran und Tenor. Op. 78 von R. Schumann, und ein Weihnachtsalbum von C. Czerny. Beide Werke dürften sich zu Festgaben besonders eignen.

Leipzig. Der grosse Beifall, welchen die schwedische Sängerin Frl. Henriette Nissen bei ihrem ersten Auftreten im hiesigen Abonnementconcert fand, hat sich im gestrigen Concert, wo sie zum zweiten Mal sang, wo möglich noch gesteigert, er wollte nicht enden, als sie zum Schluss noch schwedische Lieder am Clavier zum Besten gab. Durch ihre Mitwirkung, deren wir uns für einen Theil des Winters zu erfreuen haben werden, erhalten die Concerte diesmal ein besonderes Interesse, welches das Publikum gestern durch einen so zahlreichen Besuch anerkannt

hat, wie er seit Beginn der Saison noch nicht stattfand. Frl. Nissen ist eine Sängerin von aussergewöhnlicher Begabung, schöne Stimmmittel und vorzügliche Schule vereinigen sich mit einem poetischen, seelenvoll belebten Vortrag, sie zeigte dies besonders gestern in der herrlichen Kirchen-Arie von Stradella (componirt 1667), wie sie in der grossen Arie aus den Puritanern mit einer Fülle aller nur denkbaren Gesangsfertigkeiten in geschmackvoller Weise glänzte. Wir haben noch selten eine Sängerin der Bühne, welche Frl. Nissen doch eigentlich ist, solche Triumphe im Concertsaal feiern sehen. Dabei ist Alles edel, nichts forcirt oder herausfordernd, Frl. Nissen ist eine Künstlerin.

— Die Proben zu Saloman's Oper „das Diamantkreuz" haben bereits begonnen, die interessante Persönlichkeit des hier anwesenden Componisten trägt dazu bei, die gespannten Erwartungen, mit welchen man der Aufführung entgegensieht, zu vergrössern. *B. S.*

Dresden. Der Gesangverein Orpheus wird nächstens Mangold's Herrmannsschlacht aufführen.

Wien. Am Todestage Mendelssohn's wurde die „Athalie" in den Mendelssohn-Bartholdy Abenden zu einem wohltätigen Zwecke aufgeführt, leider nur am Clavier, wodurch ein grosser Theil der Wirkung verloren ging. Die Zwischenreden wurden von dem Hrn. Eduard Devrient gehalten, Hr. Prof. Fischhof und Hr. Bartsch hatten die Leitung des Ganzen übernommen.

Darmstadt. Unsere Bühne wurde mit Flotow's Martha eröffnet, welche hier zum erstenmal zur Aufführung kam und viel Beifall hatte. Hierauf folgten baldigst Adam's Operette: die Schweizerhütte und Donizetti's Lucia di Lammermoor, sowie Lucrezia Borgia. Der rühmlichst bekannte Componist und Capellmeister Witt aus Pesth hält sich schon längere Zeit mit dem Plane umgehend, ein grosses Concert zu geben, bei uns auf, da aus der projectirten deutschen Opernunternehmung nach Brüssel, wozu er engagirt war, nichts geworden ist.

Paris. Bis diesen Augenblick ist das Interesse für die neue Halevy'sche Oper „la fée aux Roses" im Steigen, die Häuser sind stets gefüllt, der Beifall ein aufrichtiger. Mit der 28. Vorstellung ist der Prophet wieder erschienen mit demselben Glanze und Erfolge, wie bei seiner ersten Darstellung. Charlotte Grisi bleibt hier und mit ihr das Ballet. —

Ein Engländer Macfarren bringt uns eine neue Oper, der ein guter Ruf vorangeht. Wir werden nächstens über die näheren Details berichten.

— Wie fruchtbar die hiesigen Opern-Componisten sind, beweist, dass nach Halevy's Oper: die Rosenfee, welche sehr gefallen, jedoch nicht den Succes erleben wird, als das noch immer auf dem Repertoire sich befindende Thal von Andorra, bereits eine Oper von Adam: der Torreador mit sehr viel Glück in der Opéra comique gegeben worden, während gleichzeitig die grosse Oper von demselben Componisten eine Operette mit Text von St. Georges studirt, ebenso wird auf selber Bühne eine grosse Oper der Altmeister Auber und Scribe vorbereitet.

Barcelona. Im Laufe des Winters wird der Prophet bei uns gegeben werden.

Constantinopel. Die Eröffnung des Theaters, welches im vergangenen Jahre brillante Geschäfte gemacht hat, wird in den ersten Tagen des November stattfinden. Zur Eröffnung wird Johanne d'Arc von Verdi einstudirt. Der Impressario hat sich bemüht, eine noch bessere Truppe herzustellen als im vergangenen Jahre.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

NEUE MUSIKALIEN
Novaliste No. 14.
von **B. Schott's Söhnen** in Mainz.

Beyer, F., Bouquet de Mélodies. No. 19, La Fille du Régiment. No. 23, Le Prophète, à 17½ sgr.
— —, Répertoire des jeunes Pianistes, Cah. 23. Le Prophète, 12½ sgr.
Cramer, H., Potpourris. No. 88, Le Val d'Andorre. 15 sgr.
Gottschalk, L., La Savane, Ballade créole. Op. 3 15 sgr.
Lecarpentier, A., 3 Petites Fantaisies sur Jerusalem (I Lombardi.) Op. 134. No. 1. à 3. à 12½ sgr.
Lemoine, H., Bagatelle sur un thème de Rosellen. 12½ sgr.
Marcailhou, La Couronne de roses, Valse brill. (farb. Vignette.) 15 sgr.
Musard, Marino Faliero, Le Ruban bleu; Souvenir de Lyon, Quadrilles, à 10 sgr.
Osborne, G. A., La Pastorale, Bluette, Op. 74. 12½ sgr.
— —, La belle nuit, Nocturne. Op. 75. 10 sgr.
Rupp, A., Polka aus der Oper: Das Wunderwasser. 5 sgr.
Scheurer, C., Polka aus der Oper: Macbeth, 7½ sgr.
Schulhoff, J., Chanson de Paysans de Bohême. Op 25. 12½ sgr.
Veit, W. H., Le Gondolier, Romance. Op. 28. 12½ sgr.
Cramer, H., Potpourris à 4 mains. No. 22. Linda di Chamonix. 25 sgr.
Briccialdi, J., Fantaisie sur des Airs écos, pour Flûte avec Piano. Op. 51. 1 thlr. 5 sgr.
Esser, H., 3 Mädchenlieder von Geibel, für eine Singst. Op. 28. 17½ sgr.
— —, 3 Lieder für eine Singst. mit Pfte. und Horn- oder Violoncelle-Begleitung. Op. 29. 1 thlr. 10 sgr.
Fischer C. L., O armes Vaterland, für Tenor oder Sopran mit Pfte. oder Guitarre. 5 sgr.
Lenz, L., 3 Gedichte für 2 Singst. und Pfte. Op. 43. 20 sgr. Dito einzeln 1. à 3. à 7½ sgr.
Oberthür, C., Der stiere Blick (The evil eye). Ballade für eine tiefe Singst. 20 sgr.
Steyrisches Lied „Hoch vom Dachstein an" für eine Singst. 5 sgr, für 4 Männerst. 12½ sgr.

Ein sehr gutes
Violoncell
steht billig zu verkaufen. Näheres beim Kleidermacher Herrn Berger, Kronenstr. 57, 2 Treppen.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8 Stettin, Schulzenstr. No. 340.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 47. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 21. November 1849.

Zu beziehen durch:
WIEN. Pietro Mechetti qm Carlo.
PARIS. Brandus et Comp., 87. Rue Richelieu.
LONDON. Cramer, Beale et Comp., 201. Regent Street.
St. PETERSBURG. A. Büttner.
STOCKHOLM. Hirsch.

NEW-YORK. Scharfenberg et Louis.
MADRID. Union artistico-musicae.
ROM. Merle.
AMSTERDAM. Theune et Comp.
MAYLAND. J. Ricordi.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von **Gustav Bock**
im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerst. 8, Stettin, Schulzenst. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum $1\frac{1}{2}$ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Recensionen (Das Wolkenkind. Gesänge mit Pianofortebegleitung. Unterrichtliches). — Berlin (Musikalische Revue). — Correspondenz (Strassburg). — Feuilleton (Mozart's Portrait). — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Recensionen.

Das Wolkenkind.

Oper von **A. Emil Titl.** Clavier-Auszug vom Componisten. Wien, Diabelli. 255 S. 14 fl.

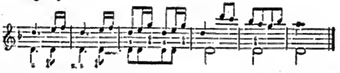
Das ist kein freudiges Geschäft ein Werk anzuzeigen, das nur im Schwachen, nicht im Grossen, ein Spiegelbild der Zeit ist. Wenn von unsrer Zeit gilt, dass in ihr nicht Raum sei, mit Lippen zu fechten und mit süsser Versballadenträumerei die Luft zu verunreinigen: so sind die meisten Werke der schönen Kunst, wie unter andern das vorliegende, ein offenbares Zeugniss für die Wahrheit jenes Spruches. Wir läugnen damit nicht, dass einzelne hohe Begabungen sich auch durch trübe Tage hindurchwinden, ja dass ein Stern lebendiger Dichtung selbst heute nicht erblichen, wie er leuchten soll bis ans Ende der Welt. Unter so lebenwirkende Töne möchten wir z. B. die schöne, bisher zu wenig beachtete Oper „Prinz Eugen" rechnen, von Gustav Schmidt, wo ganz im Sinne der Zeit, und doch über demselben, ein ächtes Volkslied die Quelle neuer schöner Lieder und einer wahrhaft lebendigen, heiteren, dramatischen Gestaltung geworden ist. Und dass sonst noch hehre Töne klingen aus allen germanischen Urlanden, von Norden her in die alte Heimath hinab tönend, ist noch ein Trost. Mögen nur Gade und Lindblad durch frühen Ruhm nicht zu sicher werden und ihr köstlich Erbe verzetteln!

Dagegen diese „romantisch-komische" Oper? Sie ist weder romantisch noch komisch, sondern eine dürftige Wiener Zauberposse, Abbild des Abbildes aus glücklicherer Zeit, ein allerletztestes Zeichen kindischer Fröhlichkeit, fern von dem Adel und der Gesundheit, die einst selbst die schwächeren Gebilde dieses Kreises auszeichnete. — Wir mögen kaum eine so rein verneinende Kritik beginnen, und thun es nur, eben weil eine Zeitmahnung in dieser verfehlten Thorheit liegt und weil einige allzeit fertige Federn auch diesem opusculum ein allzeit fertiges Lob ertheilt haben.

Und wenn wir selbst das mässig Gute anerkennen, das der Anfang der Ouvertüre bietet, gleich zerstört es die Trivialität der folgenden Themen! Man höre:

Adagio p. 4.

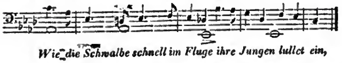
Allegro p. 5.



Und aus diesen dürftigen Allegroacten wird 10 lange Clavierseiten — à 6 Zeilen! — hindurchgearbeitet, thematisirt und schematisirt und geschwatzt; Was die Ouvertüre sagt, ist klar, nämlich Nichts. — Der Text ist nicht vollständig beigegeben; doch erräth man aus den einzelnen Stücken, dass Azurine das Wolkenkind auf die Erde gesandt wird, „zur Prüfungszeit", wie ihr Vater, der Geisterkönig, sagt:

Ein Jahr magst du bei Menschen leben,
Und bleibt dein Herz von Liebe rein,
Sollst wieder himmelan du schweben,
Auf immer (!) dann unsterblich sein.

Engel Elva führt sie in Sternengeleit hernieder, nicht ohne einen moralischen Abschiedsgesang vom Himmel:

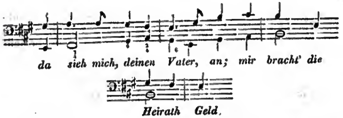


eben so will er „im Erdenleben ihr Führer sein.“ Der Sicherheit wegen hat sie einen Talisman bei sich, der sie aus menschlicher Verführung retten möge. Fischer Rudi indess gewinnt ihre Liebe durch eine Flasche Wein, wie Pluto die Proserpina mit Aepfeln; er gewinnt den Talisman, Elva ist betrogen, und siehe da — Alles läuft gemächlich ab; die Kindsköpfe freuen sich, dass es eine Lust ist: Elva desgleichen vom Rheinwein überwältigt (S. 232), wird durch den Talisman in Rudis Hand beseitigt; von Rache der Götter keine Spur, aber auch überhaupt nicht von wahrer Liebe.

Dieses Gerippe ist nun mit allerlei Arien behängt, die in die Schablone gemalt für ein eintägig Dasein reizend genug sein mögen. Die melodische Art beruht auch hier, wie wir früher oft schmerzlich auch bei Besseren unserer Zeit beklagt, in müden Sekundenschritten, zuweilen durch einen Quintenstich und Octavenschrei erleuchtet; Prochsche Factur, bekannte Gänge, Futter fürs Pulver der Modenjournale.

Wir treten auf die Erde — vorerst ohne die Himmlischen — um einzukehren bei Fischer Rudi: der ist fidel wie ein Grasaffe, soll vielleicht naiv sein, was man so „unschuldig“ nennt:

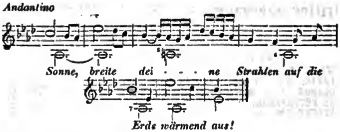
Rudi's Vater, Waldmann, verweist ihm seine Fröhlichkeit in einem trockenen Tone, den man wahrscheinlich in Wien für humoristisches Gepolter hält:



Erscheint hierauf Cantor Haselnuss von Appenzell nebst seiner Tochter Aenneli (sic! statt schwäbisch „Aennel“); beide gehen auf die Freite gen Zürich mit folgendem erquicklichen Andante con moto:

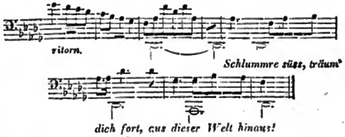
Darauf Examen der „naiven“ Aennel; durch den Brautvater; ein sehr flaues Terzett, dessen neckischer, trügerischer Inhalt im Textbuch, nicht in den Tönen zu finden.

Azurine im einsamen Kämmerlein, während es draussen regnet und stürmt, singt und recitirt etwas in „grossem Genre“, d. h. mit tremoli, schwebenden athmenden Geigen u. s. w., wo das Hauptstück die sentimentale Arie:



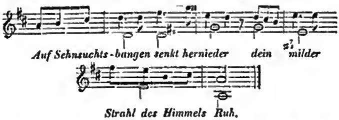
Das klingt wirklich etwas nach Gesang; leider dauerts nur sehr kurz, um in das Fahrwasser der Flachheit heimzukehren; der Coulissen-Abgang ist durch das hohe C (c) bezeichnet.

Elva findet sie wieder: folgt ein obligates „Schlummerlied“ (S. 87):



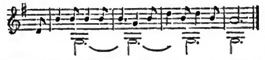
wobei, wie bei den vorigen „Ariosis“ und sonstweiligen Cantilenen, gar nichts zu verwundern ist, als die unermüdlich triviale Begleitung, die fast immerwährend orgelpunctirt, als wenn's ein Contrabasso ripieno ausgedacht hätte, um Dinte und Colophonium zu sparen.

Rudi gewinnt ihre Liebe und den Talisman; beide geberden sich läppisch nach dem ersten Kusse: folgt als Abglanz des entzückten Fischers eine Sekundenschleife:



Diese Sekunderei kommt Einem vor, wie ein hölzern Geländer, dran man sich hält, um nicht in den Abgrund der Melodieen zu purzeln.

Recht niedlich melodisch ist der Chor: „O welch ein Tag der Freude“, wenigstens unbefangen volksmässig und ohne Kränklichkeit, wenn auch ohne Tiefe:



Wir dürfen weder den Leser noch das Papier länger auf die Probe stellen, um am Einzelnen zu zeigen, dass so etwas im Zeitalter Schumann's, Hiller's und Chopin's möglich war. Was komisch drin, ist der plappernde Text; die grösseren Ensembles sind mit Contrabass-Rothstift geschrieben; ein paar hübsche Flitter wie der „Mädchenchor“ (S. 162) oder der rothnäsige Cantor-Humor (S. 180) blicken dazwischen ohne zu glänzen. Die Zeit gereut Einem und das schöne Papier. Wir hätten der Sache keine Aufmerksamkeit gewidmet, wenn es nicht instar omnium geschehe dem Zeitungsspuk entgegen.

Emden, Ende October 1849.

Dr. Eduard Krüger.

Gesänge mit Pianofortebegleitung.

Emil Naumann, Acht Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt. op. 4. Leipzig bei Breitkopf und Härtel.

Der Componist, der Enkel des berühmten Naumann, hat sich neuerlich auch durch eine grössere Arbeit, ein Oratorium, dem musikalischen Publikum bekannt gemacht. Das vorliegende Liederheft giebt in den acht Liedern Zeugniss von einem recht anziehenden Talent auch für diese Gattung der Composition. Es ist namentlich anzuführen, dass der Componist meist nach einem kernigen Ausdruck der Worte strebt, also den Inhalt zu erfassen sucht und dennoch den gesanglichen Bedürfnissen Rechenschaft trägt. So hat die erste Romanze „Bergesstimme" von Heine einen volksthümlichen und zugleich höchst sangbaren Ausdruck. Das zweite Lied von ähnlichem Charakter scheint uns zu bewegt im Rhythmus, um den elegischen Zug des Gedichts angemessen zu treffen. Goethe's „An die Thüren will ich schleichen" zeichnet im Allgemeinen die Stimmung des Gedichts. Wir würden aber den Charakter des Harfners aus dem Zusammenhange anders aufgefasst haben. Es lässt sich in dieses Gedicht durch Töne unendlich viel hineinlegen. Eigenthümlich ist die „Winterreise", obwohl wir in dieser Auffassung von Fr. Schubert noch schärfere Ausprägung und romantischere Färbung kennen. Was wir oben vom Harfner sagten, gilt auch von „Philine", zu deren melodischer Selbstäusserung eine Einsicht in den Wilhelm Meister, unserm Gefühle nach, einen anderen Weg vorgezeichnet haben würde. Doch ist Alles, was der Componist liefert, eben recht sangbar und gemüthvoll, ohne dass sich gerade eine besonders hervortretende Richtung in den Erfindungen ausspräche.

A. Lindner, Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt, 10tes Werk. Hannover bei Nagel.

Ueber des Componisten Befähigung für die Liedercomposition ist schon öfters in diesen Blättern anerkennend geurtheilt worden. Er scheint sich eine eigenthümliche Richtung, die jedoch keineswegs mit der heut zu Tage bei Einzelnen auftretenden, barocken Sentimentalität zusammenläuft, bilden zu wollen. Ein Grundzug der Lindner'schen Lieder ist Frische und Feuer und eine, wenn auch noch nicht zu reinem Ebenmaass ausgebildete, so doch nach selbstständiger Durchdringung der Melodie strebende Begleitungsweise. Nach dieser Seite hin ist besonders das erste Lied von Heine „Ich lieb eine Blume" interessant aufgefasst. Derselben Art der Behandlung schliessen sich freilich auch noch andere Lieder an, z. B. „O weisst du was den wilden Schwan von Geibel". Andererseits kommt der Componist aber doch auch auf neue Gedanken, in denen sich die bezeichneten Momente charakteristisch verweben, so in dem Liede: „Das Geheimniss." Ueberall hält er den gesanglichen Gesichtspunkt im Auge und genügt damit gewiss einer der wesentlichsten Forderungen.

Carl G. P. Graedener, Vier Lieder für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. Hamburg bei Jowien.

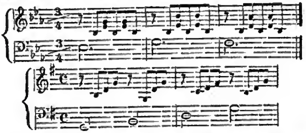
Talent für die Liedform ist vorhanden. Wie weit dasselbe sich zu einer Mannigfaltigkeit des Ausdrucks expliciren kann, lässt sich nach den vier Liedern nicht beurtheilen. Die erste und zweite Nummer fallen in der Gliederung der Melodieen ziemlich genau zusammen, wenn auch die erste in $\frac{4}{4}$, die zweite in $\frac{6}{8}$ Takt aufgeschrieben ist, so dass, wollte man die letztere auf den $\frac{4}{4}$ Takt zurückführen, sich eine grosse Verwandtschaft zwischen beiden herausstellen würde. Für sich betrachtet aber ist namentlich das erste Lied sehr hübsch erfunden, geschickt ausgeführt und höchst gesangbar. Die Sechszehntheil Figur, welche sich durch die Begleitung hinzieht, giebt der Melodie einen schönen Charakter von Schwermuth. Heine's: „Ich hab im Traum geweint" scheint uns verfehlt, wenigstens glauben wir, dass der Text eine viel tiefere Auffassung zulässt.

Carl Haslinger, Liederschwalben von C. Cerry, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Wien bei C. Haslinger.

Warum die Gedichte „Liederschwalben" heissen, ist nicht recht abzusehen, da in ihnen weder eine Beziehung zu dem gebrauchten Bilde, noch ein innerer Zusammenhang ersichtlich ist, der dieses erklärt. Es sind vier Lieder verschiedenen Charakters. Der Componist, durch seine höchst gemüthliche und einfache Auffassung der Texte wohl bekannt, bleibt auch in dem vorliegenden Hefte seiner Natur getreu, die sich nur zuweilen, wie auch sonst schon bemerkt worden, in eine zu sinnliche Schilderung und Ausmalung einlässt und dadurch dem Grundton des Gedichts zu nahe tritt. Wir möchten dies vorzugsweise von dem zweiten Liede sagen, dem der Componist theils in dem Wechsel der Tonarten, theils in der ganzen Auffassung einen zu weiten Kreis angewiesen hat.

Otto Gerke, Sechs Lieder für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, Minden bei Fissmer.

Auf den ersten Blick hat es den Anschein, als ob diese Lieder einer alten Zeit und Richtung angehören. Der Componist begleitet in folgender Weise:



Oft schliesst sich allerdings auch die Begleitung noch an die Melodie oder bildet sich einen freien, unabhängigen Gang; auch wollen wir auf diese Einzelheiten überhaupt kein Gewicht legen, denn das Alte ist eher das Bessere als das Schlechtere. Allein vieles erscheint doch so, als ob man es schon oft gehört hat, und wiederum ist Manches da, dem wir eine gewisse Eigenthümlichkeit nicht absprechen können; ausserdem liegt in den Melodieen meist ein hübscher, ansprechender und gemüthvoller Sinn. Die Ausgabe ist in Octav-Format veranstaltet und deshalb nicht ganz bequem.

Edgar Mannsfeldt, Marie, Gedicht von E. Janinski für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Hamburg bei Jowien.

Die Composition scheint uns in der Anlage und Ausführung verfehlt zu sein. Die Triolen-Rhythmik und der $\frac{6}{4}$ Takt passen zu dem Texte nicht und trotz der sichtlichen Bestrebung, etwas Besonderes zu liefern, wird man von dem aphoristischen Charakter des Liedes nicht recht erwärmt.

C. Häser, Gebet, Liederkranz, Sammlung auserlesener Lieder und Gesänge, mit Begleitung des Pianoforte. Cassel bei Luckhardt.

Eine Einzelnummer aus der oben bezeichneten Sammlung. Die Musik entspricht dem Text, ist würdevoll und sangbar.

Unterrichtliches.

C. H. Brunner, Clavierschule für Kinder, oder Anweisung zum Pianofortespiel für jugendliche Schüler, Leipzig bei Siegel und Stoll. Zweite, stark vermehrte Ausgabe.

Bei einer Vergleichung dieser Clavierschule mit den ältern oder auch manchen kürzlich erschienenen stellen sich an dem Werke keine neuen Vorzüge heraus. Es lässt sich nur so viel sagen, dass die Regeln für die angegebene Altersstufe passend und leicht verständlich mitgetheilt werden. Dem entsprechen auch die für die elementarsten Stufen des Unterrichts mitgetheilten Beispiele und der Anhang von 26 Uebungsstücken, theils zu zwei, theils zu vier Händen. Bei dem überreichen Material, welches gerade für den Unterricht im Clavierspiel vorhanden ist, wird es dem geübten Blick des Lehrers nicht schwer werden, für jeden bestimmten Zweck des Unterrichts einen entsprechenden Leitfaden zusammenzustellen.

Johanna Kinkel, Anleitung zum Singen, Uebungen und Liedchen für Kinder von drei bis sieben Jahren. Mainz bei Schott's Söhne.

Es ist ein eigenthümlicher Gedanke, Kindern von drei bis sieben Jahren eine Anleitung zum Gesange zu geben, der, so zu sagen, schulgerecht ist. Von sieben Jahren beginnt gemeinhin überhaupt erst eine Unterweisung in dem was zur Weckung der inneren Kräfte des Kindes dienen kann und man thut wohl, diese Entwickelung so weit wie irgend möglich hinauszuschieben, da der Körper ein wesentliches Vorrecht auf den frühesten Altersstufen behaupten soll. Die Klangorgane des Kindes im Alter von drei und vier Jahren anders als durch Sprechen und Schreien in Thätigkeit zu setzen, dem Laute eine künstliche Grenze zu ziehen ist nicht naturgemäss. Keinenfalls dürfte man vor dem sechsten Jahre damit auch nur einen Versuch wagen. Von da ab singen allerdings die kleinen Knaben und Mädchen in der Schule wie ihnen der Schnabel gewachsen ist, und das scheint uns eben recht. Nun wäre es freilich ganz erspriesslich, wenn da die Lehrer (meist sind sie musikalisch nur sehr oberflächlich gebildet) durch Ueberreizung des Organs, unrichtige Auswahl von Liedern u. a. nicht nachtheilig einwirkten; wenn sie sich mit dem bekannt machten, was nicht bloss dem Sinn und der Auffassungsfähigkeit, sondern auch den gesanglichen Mitteln der Kinderkehle entspräche. Hiezu kann die vorliegende Anleitung dienen und sie enthält ein treffliches Material. Die Herausgeberin, auch durch sonstige musikalische Arbeiten schon vortheilhaft bekannt, hat namentlich eine ganz hübsche Auswahl von Melodieen zusammengestellt, die sich einem kindlichen Musiksinne vortheilhaft anschmiegen. Man erschrecke nicht, wenn wir sagen, dass hier Melodieen von Mozart, Fr. Schubert, Donizetti u. a. vorkommen, sie sind sehr hübsch gewählt und die allerliebsten Kindertexte werden mit Lust und Liebe gesungen werden. Die Studien nach den italienischen Notennamen scheinen mir hie und da etwas zu viel zu verlangen und selbst über den von uns angenommenen Standpunkt weit hinaus zu gehen. Es braucht wohl kaum bemerkt zu werden, dass diese Anleitung nicht für Schulen, sondern zum Privatgebrauche sich eignet. Der Lehrer wird am Clavier sitzen und das kindliche Gehör mehr durch Vorsingen und Vorspielen als durch einen förmlichen Unterricht zu bilden haben.

Otto Lange.

Berlin.

Musikalische Revue.

In der Italienischen Oper war die Aufführung des Don Juan am 14. d. M. gewissermassen ein Probestück für die Beschaffenheit des diesjährigen Personals und zugleich ein Maassstab, den die Kritik an die Leistungsfähigkeit desselben überhaupt anzulegen berechtigt ist. Ein Meisterwerk, so vollendet nach allen Seiten musikalischer Kunst, giebt freilich viel zu denken und viel zu fordern; die Darstellung eines solchen aber führt uns auch die Künstler in ihrem ganzen Sein und Wesen vor und das Urtheil wird ein um so klareres, selbst wenn man den ganzen Bildungsgang der italischen Kunst aus heutiger Zeit berücksichtigt und darnach nöthige Billigkeit obwalten lässt. Wir meinen, dass der Don Juan nie vollendet gegeben werden kann, weil alle Figuren des Werks von tiefster Bedeutung sind, sowohl nach ihrer Stellung in dem Gedichte wie ganz besonders nach der genialen Auffassung des Tonschöpfers und ein Ensemble von Künstlern, das über dem Werke steht, wie hier durchaus erforderlich, ein achtes Wunder der Welt wäre. Daher lässt sich die wunderbare Composition immer nur nach einzelnen Seiten beurtheilen, wohin gerade das künstlerisch-bedeutendste Gewicht fällt und man ist im Uebrigen befriedigt, wenn aus der Darstellung und Behandlung des Ganzen der musikalisch-architektonische Bau erkannt wird und die Künstler Einsicht und Verstand an den Tag legen. So neigt sich meistens das Urtheil auf die Hauptfiguren Juan und Anna und man fasst es nicht oder geht darüber hinweg oder spricht wohl ein Todesurtheil über die Leistung aus, wenn gerade jene Figuren etwas zurück, andre hervortreten. In dem Falle befinden wir uns gegenwärtig. Bei den Italienern excellirt diesmal die tragisch-sentimentale aber dennoch sinnlich leidenschaftliche, in dieser Bedeutung fast nie erkannte oder verstandene Elvira. Sgra. Penco macht aus dieser Rolle, was wir noch fast nie gesehen haben: eine leidenschaftlich glühende Spanierin, die von dem unwiderstehlichen Unhold nicht lassen kann; die zu Zorn und Rache entflammt wird, die bei dem geringsten Anscheine, den lieben, theuern Bösewicht wieder auf den Weg der Liebe zurückgeführt zu sehen, in Sehnsucht und Unglück verschmilzt. Das Colorit ihrer Stimme, die seelenvolle Innerlichkeit sagt der Aufgabe ganz besonders zu und die schwachen Töne in den Mittellagen treten in ihrer Unzulänglichkeit nicht hervor. Solcher Elvira gegenüber lässt man sich eine passive Donna Anna wohl gefallen. Der Gegensatz, welcher sonst in einem umgekehrten Verhältniss der Personen erscheint, ist wenigstens vorhanden. Nur wünschten wir uns Sgra. Fiorentini nicht so antik-plastisch. Von der leidenschaftlichen Introduction möge abstrahirt werden; auch erkennen wir an, dass die recitativische Erzählung von dem nächtlichen Ueberfall nicht ohne Feuer vom Stapel lief, weiter aber wünschten wir das naiv-gemüthliche Wesen der Künstlerin an dem Werke inniger betheiligt. Allerdings klingen die vollen Glockentöne recht schön, besonders wenn ihnen technisch-richtige Einsätze vorangehen und ein lang gehaltener Ton, welch ein Material bietet er dar und endlich die Erscheinung! Man kann schon begreifen, welches Interesse Don Juan für sie hegte. Aber sie nicht für ihn und so wäre die geistvolle Auffassung Hoffmanns auf den vorliegenden Fall nicht gerade anwendbar. Denn Sgr. Della-Santa besitzt keinen Humor, keine göttliche Wohlgemuthheit, die grossartig in die sinnliche Macht des Fleisches sich

hineinversenkt. Seine Stimme, seine Art zu singen, möchte schon genügen. Er ist der erste Don Juan, der beim Champagner tragisch wird. Recht gemüthlich dagegen erscheint uns das ländliche Paar Mazzoletti und Dogliotti, während Leporello in dem bekannten Catalano einen zwar etwas derben aber doch charakteristischen Repräsentanten hat. Die Ensembles gelingen grossentheils recht gut, und verdient die Darstellung die rege Theilnahme des Publikums. Die erste Aufführung war bis auf den letzten Platz besetzt. *O. L.*

Zur Geburtstagsfeier Ihrer Majestät der Königin wurde in der Garnisonkirche von der Singakademie und der Wieprechtschen Euterpe ein neues Oratorium „Christus der Friedensbote" von Emil Naumann unter der Leitung des jungen Componisten aufgeführt. Hr. Emil Naumann ist der Enkel des berühmten Dresdener Naumann und zeigt sich in diesem Werke seines berühmten Vorfahren würdig. Er ist ein Künstler, dessen wir nach der vorgeführten Arbeit mit entschiedenster Anerkennung erwähnen müssen und dem wir für sein späteres Schaffen ein durchaus günstiges Prognostikon stellen können. In diesen Blättern ist bereits von Dresden aus über dies Oratorium ausführlich berichtet worden. Wenn wir uns in unserm Urtheile den von dorther ausgesprochenen Ansichten fast ganz anschliessen, so geschieht dies in vollster Ueberzeugung nicht nur nach dem Eindrucke, welchen die Aufführung in uns hervorgerufen, sondern auch nach einer Einsicht in die Partitur des Werkes. Hr. Naumann offenbart in seiner Arbeit zunächst eine Sachkenntniss, Fleiss und Geschmack, Eigenschaften, die wir bei einem Componisten seines Alters in dem Grade und ganz besonders in heutiger Zeit nicht häufig antreffen. Es erfreut jedesmal, einen jungen Künstler auf solchem Wege zu finden. Ueber die ursprüngliche Schöpferkraft, in wie weit dieselbe auf originellem Grunde beruht, zu welcher Freiheit sie sich entfalten kann, das möchte sich nach einem einzigen Werke, wenn es auch von Umfang ist, nicht ohne Weiteres beurtheilen lassen. Aber wir haben in dem Künstler jedenfalls ein Talent vor uns, das der höchsten Beachtung werth ist und dem wir eine glückliche Laufbahn zu wünschen nicht unterlassen dürfen. Allerdings lehnt er sich an Vorbilder, an treffliche Meister an. Vor Allem ist bemerklich, dass er seinem Lehrer Mendelssohn viel verdankt. Auch Händel ist als Vorbild erkennbar. Nirgend aber nehmen wir eine sklavische Nachahmung wahr, vielmehr hat er die Meister studirt, ihre Kunst und ihren Geist in sich aufgenommen und eigenthümlich verarbeitet. Den Hauptfehler des Werkes verschuldet Hr. Naumann nicht. Es ist schon in dem Dresdener Bericht mit Recht ausgesprochen worden, dass die epische Breite des Gedichts, eine Zusammenstellung nach Bibelworten, die Figuren zu keiner eigentlichen Ausweitung kommen lässt. Wir verlangen von dem Oratorium zwar keine weltliche Dramatik, aber eine innerliche Handlung, die auf den individuellen Gegensätzen religiösen Lebens und christlich inniger Anschauung beruht. Diese musste durch das Gedicht gegeben werden. Ein so geformtes Gedicht würde den Componisten noch zu einer lebendigeren Entfaltung seiner musikalischen Schöpferkraft geführt haben und auch unser Urtheil zu einer bei Weitem eindringlichern Entschiedenheit abschärfen. So viel Warmes und Gemüthvolles die Arien und Recitative darbieten, gerade die Solopartieen erscheinen abgeschwächt durch den Mangel an Charakteristik, die den die Handlung fortspielenden Personen hätte müssen gegeben werden. Dagegen will uns der Chor vollendeter erscheinen, weil in ihm der Componist gewissermaassen Erholungspunkte fand nach einer Handlung, die doch eigentlich keine ist. Hier gerade zeigt er Einsicht und weiss einen Standpunkt einzunehmen, durch den er entschiedene Wirkungen erzielt. Der „Chor der Reuigen" der Schlusschor, gehören zu den besten Arbeiten, die die Neuzeit auf diesem Gebiete hervorgebracht hat. Ebenso dürfen Arien wie „Sei getrost" und „Liebe deinen Nächsten" wegen ihrer innigen Färbung wohl beachtet werden, wenn auch Mendelssohn in dieser Art der Auffassung eigenthümlicher und höher dasteht. Die Instrumentation ist discret, nicht überladen und zeugt von Studium und Sachkenntniss. Obwohl alle Kunst des Satzes in dem Werke angewendet worden, der Componist also gezeigt hat, dass er etwas weiss, so erscheint sein gediegenes Wissen doch noch nicht in dem Maasse individualisirt, dass ein bestimmter Styl erkennbar wäre. Dies soll ihm durchaus nicht als ein Tadel angeschrieben werden. Die Selbstständigkeit wird sich herausarbeiten, und so begleiten wir das Werk mit allen Zeichen der Anerkennung, die es vielfach verdient. Leider liess die Aufführung Manches zu wünschen übrig. Vor Allem wäre eine dem Raum entsprechendere stärkere Besetzung der Chormassen und eine im Ganzen glücklichere Besetzung der Solopartieen zu wünschen gewesen. *O. L.*

Die zweite Sinfonie-Soirée hat uns die zweite Sinfonie von Beethoven gebracht, wie die erste die erste. Wir werden also, scheint es, (auch aus mathematischen Gründen, da zwei Punkte die Richtung einer geraden Linie bestimmen), in der dritten die dritte, u. s. w. bis zur neunten hören, was alle andere schönen musikalischen Aussichten, die sich uns dadurch eröffnen, ungerechnet, auch die darbietet, dass dem ersten Cyclus von sechs Soireen, sich noch ein zweiter von dreien anschliessen wird. Unter solchen erfreuenden Bürgschaften für die Zukunft, kann man getrost im Winter vorwärts schreiten, der uns durch sein mildes Wetter-Vorspiel vielleicht ein desto härteres Hauptdrama vorbereiten will. Doch lassen wir die Zukunft, gehen wir zur Gegenwart zurück. Cherubini's Ouvertüre zu Ali Baba, in ihrem glänzenden und eigenthümlichen türkischen Costüm, Mozart's *G-moll*-Sinfonie, und Weber's Ouvertüre zum Freischütz, waren die Begleiter Beethoven's. Sage mir mit wem du umgehst, ich will dir sagen wer du bist; dieses Criterium liesse sich auch an die Gruppirung dieser Musickstücke legen, wären sie nicht so allgekaunt. Gegenwärtiger Berichterstatter war, nicht durch das lieblichste Concert — das Locomotiv-Flauto Solo — verhindert, ein Anfangs-Hörer zu sein. Er musste sich mit einem *G-moll*-Abschuitt und dem Ueberrest genügen lassen. Alle seine Musikfreunde bestätigten es ihm, und die Ausführung der späteren Stücke desgleichen, dass die der Ali-Baba Ouvertüre, und der gesammten Sinfonie von Mozart eine meisterhafte gewesen, so meisterhaft wie noch keine jemals früher. Ueberhaupt rückt das Orchester, namentlich in dieser Aufgabe immer vorwärts; weniger bemerken wir es, die beharrlichen Hörer, als Fremde, die, noch mit dem Klang der Pariser Conservations-Concerte im Ohr, plötzlich zu uns treten. Ein geistvoller Musikkenner, der jüngst in Paris gewesen, in Berlin aber seit mehreren Jahren keine Musikaufführung gehört, urtheilte: In der mechanischen Ausführung mag man im Conservatoir noch etwas weiter sein; der Aushauch der Seele, der ächte, tiefe Ausdruck dieser deutschen Musikschöpfungen aber ist hier reicher, seelenvoller. — In der That bestätigte sich das nicht nur in der wiederholten Freischütz-Ouvertüre, sondern noch mehr in Beethovens Werk voll göttlichster, jugendfrischer und jugendgesunder Erfindung. Die Energie des Forte und Fortissimo ist es allein, die uns noch nicht ganz ausreicht. Eine Verstärkung der Violin-Bataillone, vielmehr des ganzen Quartett-Quarrée's, dieser Infanteriemassen des Orchesterheeres, wäre uns noch wünschenswerth. Die schwere und leichte Cavallerie der Blase-Instrumente, von der Flöte bis zum Fagott und allenfalls der Trompete, und die Artillerie der Posaunen, Pauken, eventualiter grosse Trommel- und Tamtam-Mortier-Paixhans, bleibt uns sonst immer noch zu sehr im Uebergewicht, d. h. stellenweis, wo die Masse die Masse balanciren soll. — Dürfen wir Einzelnes hervorheben, so wollen wir den wundervollen, melodischen Hauch vorzugsweise rühmen mit dem der Eingangs-Hornsatz

der Weberschen Onvertüre ausgeführt wurde, und die zarte Färbung des Adagios der *D-dur* Sinfonie. — Dies dünkt uns das Beste, und das Beste ist der Feind des Guten; allein das Gute, nämlich alles Uebrige, blieb und bleibt denn doch gut, und zwar sehr gut, sogar vortrefflich. *L. Rellstab.*

Correspondenz.

Strassburg, im October.

So wie in vielen namhaften Städten die Zeitverhältnisse unvortheilhaft auf die musikalischen Zustände wirken, so haben wir auch hier, namentlich durch die Entbehrung der deutschen Oper, in den Sommermonaten seit zwei Jahren diesen Zustand empfinden müssen, indem die französische Bühne, obgleich seit 5 Jahren mit 35,850 Fr. subventionirt, dennoch während der 5 Sommermonate geschlossen bleiben musste. Erst am 2. September konnte das seit dem 1. April geschlossene Theater unter der, dem Hrn. Halanzier-Dufrenoy für das Theaterjahr 1849—50 fortgesetzte Concession, wieder eröffnet werden.

Von der vorjährigen Gesellschaft behielt er die treffliche erste Sängerin Bonvoust, sowie den Bassisten d'Hoogue bei. Die übrigen Opern-Mitglieder haben so eben, nach ihren drei Antrittsrollen, ihre Probe glücklich bestanden, und sind durch die Abstimmung der Abonnenten ohne Ausnahme (eine Seltenheit) angenommen worden. Dahin gehören und verdienen empfohlen zu werden: die HH. Léon Fleury erster, und Bouvard zweit-erster Tenorist; letzterer erreicht ohne Anstrengung mit Bruststimme *a* und *h*. Er ist ausgezeichnet in der Rolle des Capit. Lejoyeux in dem Thal von Andorra. Ferner die HH. Lovendal zweiter Tenor, und Cahel Bariton; die Damen Biaes erste, und Boucher zweite Sängerin, Troy und Hess Mütter, u. s. w. 26 Choristen.

Die Direktion hat blos die Verbindlichkeit, die komische Oper, ausser dem Schauspiel und Vaudeville, aufführen zu lassen. Die Zeit wird lehren, über welche neue Werke wir zu berichten haben werden.

Indessen leben wir der Hoffnung einer glänzenden Zukunft für unser Theater, eines der schönsten in Frankreich, dessen Anbau 2,273,207 Fr. kostete, sobald nämlich das ihm zugedachte Legat von 2 Millionen Franken im März 1855 in Wirksamkeit treten wird. Das Vermächtniss des Testators Apfel, ehemalige Magistratsperson zu Weissenburg, geboren daselbst am 26. Jan. 1777 (also nicht zu Strassburg, wie es irrig in No. 36 dieser Zeitung heisst) und gestorben am 11. März 1847, wurde durch dessen Collateral-Erben angefochten. Da nun Vermächtnisse an öffentliche Anstalten oder Städte in Frankreich durch diese nicht angenommen werden können, als nach erhaltener Ermächtigung der Regierung (Art. 910 des Cod. Nap. und Gesetz vom 18. Juli 1837), so wurde vermöge eines Dekrets des Präsidenten der Rep. vom 10. Juni 1849 die Annahme des Universal-Vermächtnisses blos bis zum Betrage von drei Viertel erlaubt. Die Verfügung der Beschränkungen dieser Art ist in Frankreich auf das Interesse der Familien sowohl, in Fällen von Dürftigkeit, als auf dasjenige der Gesellschaft gegründet.

— Unter den hier gegebenen Gelegenheits-Conzerten zeichneten sich folgende aus:

Am 11. April, zum Besten der Armen aller Confessionen, durch die Sing-Akademie in dem Theater: Kantate zur Erinnerung an den Westphälischen Religionsfrieden am 24. October 1648. Text von Pfarrer Kuntz, komponirt von Hörter, Gesanglehrer am prot. Gymnasium dahier.

Die Einleitung stellt Europa in Waffen vor; Jammer des Kriegs, Hilferuf der bedrängten Völker, Klagestimmen aus Magdeburg, Schweden und Elsass, Trost der Religion; ein Herold verkündet den Frieden, Segensruf den Friedensstiftern. Versöhnungsfeier beider Kirchen. Die Hauptanführer im dreissigjährigen Kriege versöhnen sich als sel'ge Geister. (Quartett zwischen Tilly und Wallenstein, Gustav Adolph und Bernhard von Weimar!!) Heimkehr der Krieger, Zug zur Kirche, Nachruf den Gefallenen. Volksfreude. Elsass wird mit Frankreich vereinigt; te deum, Schluss-Chor.

Man sieht aus dieser Zusammenstellung, welche Schwierigkeiten der verschiedenartige Charakter des Gedichts dem Komponisten darbot. Hat er sie auch nicht durchgängig gelöst, so verdient doch seine gediegene Arbeit alle Anerkennung der Kunstfreunde. Durch namhafte Abkürzungen zu oft wiederholter Sätze würde das Werk an Interesse gewinnen.

In einer zweiten Abtheilung des Conzerts folgte die vollkommen gut durch das zahlreiche Orchester aufgeführte Ouverture der Euryanthe, dann von Dilettanten gesungene 5 Gesangstücke von Rossini und Bellini!

Am 29. April hielt die von Hrn. Berg gestiftete Emeritat-Gesellschaft zur Unterstützung dienstunfähiger Musiker und ihrer Wittwen, ihre 18. Jahres-Sitzung. Auf einen erfreulichen Bericht über den guten Zustand der Stiftung, folgte ein Quintett für Blasinstrumente von Reicha; — Quintett aus dem Opferfest mit voller Orchesterbegleitung; — Variationen von Tulou auf der Flöte vorgetragen durch Hrn. Szegidam; — der Traum von Tartini, Melodie für Sopran von Panseron, mit obligater Violine, durch Hrn. Schwederle; — Symphonie in *Es* von Mozart, endlich das Sextett aus Don Juan, alles mit vollem Orchester, und die Gesangpartieen von Dilettanten mit wahrer Auszeichnung vorgetragen.

Am 5. März liess sich der ausgezeichnete Harfenspieler Felix Godefroid in einem sehr besuchten Conzert, unterstützt von Hr. und Mad. Schwederle und der Choral-Gesellschaft hören. Die Leistung des Hrn. G. übertraf alle Erwartungen; man glaubt stets ein vierhändiges Spiel zu vernehmen, mit dem verschiedenartigsten Charakter der Töne und Modulationen. Er spielte eine Phantasie über Motive aus Robert, dann eine Etude la melancolie, der Traum und der Sylventanz (rondo) endlich Variationen über den Carneval von Venedig, alles mit stürmischem Beifall, den er überall erndten wird. Ein zweites Concert war eben so besucht.

Feuilleton.

Bekanntlich besitzen wir kein gelungenes, nach dem Leben gemaltes Portrait Mozart's. Die wenigen vorhandenen sind theils nicht ähnlich, theils aber erst nach dem Tode Mozart's Kupferstichen entnommen; kein einziges rührt von einem Künstler her, dessen Name in einem wenn auch geringen Verhältnisse zu Mozart's Ruhm stände. Um so interessanter dürfte daher die Mittheilung sein, dass Herr C. A. André in Frankfurt so glücklich gewesen ist, ein wohlerhaltenes, von einem ausgezeichneten Künstler nach dem Leben gemaltes Bild Mozart's aufzufinden und an sich zu bringen. Dieses Portrait ist nämlich von dem bekannten vorzüglichen Maler des vorigen Jahrhunderts, J. H. Tischbein aus Mainz, gemalt, stammt aus dem Nachlasse des Musikers Stutzl, der bei dem letzten Kurfürsten von Mainz, Erthal, als Hofgeiger angestellt war, und wurde wahrscheinlich während eines längeren Aufenthaltes Mozart's in Mannheim gemalt, von wo aus der Meister, wie bekannt, Ausflüge in die Umgegend nach Mainz, Kirchheimbolanden (zur Prinzessin von Oranien) etc. machte. Dasselbe ist von einem noch lebenden Zeitgenossen Mozart's, dem Vicar Arentz in Mainz, als vollkommen ähnlich anerkannt worden.

S.

Nachrichten.

Berlin. Zum Namenstag Ihr. Maj. der Königin fand in Potsdam ein Hofconcert statt, welches unter Leitung des Capellmeister Taubert in jeder Beziehung ausgezeichnet war. Des Königs Maj. hatten Frl. Jenny Lind zur Feier dieses Tages kommen lassen, um Ihro Maj. der Königin eine Ueberraschung zu bereiten. Das Programm enthielt: 1. Rondeau à 4 mains vom Prinzen Louis Ferdinand — Taubert, Kullack. 2. Arie aus den Puritanern — Frl. Lind. 3. Duett aus Tancred — Frl. Bertrand, Hr. Mantius. 4. a) Rheinisches Volkslied v. Mendelssohn, b) Zwiegesang v. Mangold — Frl. Lind. 5. Duett aus dem Stabatmater von Rossini — Frl. Lind, Frl. Bertrand. 6. a) Das Veilchen von Mozart, b) Mein Liesel von Taubert — Hr. Mantius. 7. Scene aus Romeo und Giuletta von Vaccai mit Harfenbegleitung — Frl. J. und R. Bertrand. 8. a) Frühlingslied von Mendelssohn, b) Ich muss nun einmal singen von Taubert — Frl. Lind.

Frl. Lind sang auf Verlangen noch einige schwedische Lieder.

— Der berühmte Operncomponist und Capellmeister am Theater der Königin von England, Hr. Balfe, ist hier eingetroffen, und wird dem Vernehmen nach seine Oper „der Mulatte" hier zur Aufführung bringen. Ausser ihm weilen an Künstlern hier die Damen Bertrand aus Paris, zwei Schwestern, von denen die eine sehr gute Sängerin, und die andere sehr ausgezeichnete Harfenspielerin ist, diese sowohl wie ein Herr Schmidt aus London, Virtuose auf dem Cornett a piston werden hier Concerte geben.

— Aus der hiesigen Theater-Gesang-Schule, welcher der Musik-Direktor Dr. Hahn vorsteht, und der die deutschen Bühnen schon eine grosse Anzahl sehr brauchbarer und zum Theil ausgezeichneter Sänger und Sängerinnen verdanken, ist wiederum eine tüchtige Sängerin, Frl. Siebert, hervorgegangen, welche in Stettin engagirt, bei ihrem ersten Auftreten als Elvira im Don Juan, sich des allseitigsten Beifalls zu erfreuen hatte. Beweis genug, dass dieses Institut unter seiner jetzigen Leitung, trotz der, in den äusseren Verhältnissen liegenden Beschränkung, sehr Anerkennungswerthes leistet.

Stettin. Am 16. der „Postillon von Lonjumeau" mit einer Besetzung wie: Frl. von Riese Madelaine, Hr. Blumauer Chapelou, Hr. Hesse Bijou, und manche Hofbühne kann vor dieser Besetzung, Ausstattung und Regie die Segel streichen. Conradi steht als Capellmeister auf seinem rechten Platz, mit den schwachen Kräften seines noch eben erst von Nord und Süd zusammen gekommenen Orchesters wünschten wir ihm nur noch Platz für ein Paar Geigen, übrigens hört man die Sorgfalt, mit der Alles einstudirt ist; ihm steht als tüchtiger Chordirector Herr Münzner zur Seite. Frl. Geisthard aus Breslau und Frl. Siebert von Berlin bieten für die Oper mit ihren schönen Mitteln ein so vortreffliches Ensemble, dass wir nur den zeitigen Directoren Hrn. Hein und Springer gratuliren können. Der Erfolg wird solche Anstrengungen gewiss krönen.

Frankfort a. M. Balfe's Gitana ist am 22. und 25. Octbr. unter des Componisten persönlicher Leitung, und bei vollen Häusern mit entschiedenem Beifall gegeben worden, und wird am 27. und 28. wiederholt werden. Der Componist und die Solosänger wurden gerufen. Die letzte Vorstellung, zwischen welcher die Damen Cruvelli, die in Eliason's Concert (am 20. October) Furore gemacht haben, Concertpiecen vortragen werden, ist zum Benefiz für den Componisten bestimmt. Der ersten Vorstellung hatte Jenny Lind beigewohnt. Die Darstellung auf unserer Bühne war so gelungen, als es nur das Podium gestatten wollte, das für Menschenmassen und Anhäufung von Decorationen, wie solche der erste Act dieser Oper verlangt, fast doch zu klein ist; Namentlich brillant war das Orchester, welches durch die energische Leitung des genialen Componisten besonders inspirirt schien.

— Der junge Violinvirtuose Pixis, ein Neffe des rühmlichst bekannten Pianisten Pixis, wird dieser Tage ein Concert im rheinischen Hofe geben.

Bremen. Neue Lorbeeren erwarb sich unser Behr als Caspar und Bertram.

Kiel. Ein kleiner Violinspieler Adolph Gross aus Hamburg concertirte hier; der achtjährige Knabe zeigt eine für sein Alter seltene Fertigkeit und schönen Ton, ohne Abrichtung zu verrathen.

Dresden. Heinze's Oper „die Ruine von Tharand" wird hier zur Aufführung kommen. Der Componist ist selbst anwesend.

München. Freitag den 26. Oct. wurde mit grösstem Beifall „Ein Sommernachtstraum" wieder aufgeführt. Da Stück und Aufführung bereits besprochen worden, so beschränkt sich dieser Bericht nur darauf, zu melden, dass dieses Mal die weiblichen Rollen zweckmässiger besetzt waren als früher, und zwar gab Dlle. Denker die Hippolyta, Dlle. Hausmann die Hermia, Dlle. Müller die Helena, Mad. Dahn den Oberon, Mad. Büttgen die Titania. Das Zwischenspiel fand so freundliche Aufnahme, dass die HH. Jost, Sigl, Lang, Christen, Zängl und Büttgen wiederholt gerufen und auf Dacaporufen ihre ergötzlichen Tänze noch einmal aufführen mussten.

Die Musik von Mendelssohn-Bartholdy wurde in so würdiger Weise vom Orchester unter der trefflichen Leitung Lachner's ausgeführt, dass allgemeines Beifallklatschen und Dacaporufen erfolgte*).

Paris. Adam's neueste einaktige Oper wird in 14 Tagen gegeben werden, sie ist „le Fahul" benannt. Poultier, Brémond, Portheaut und Mlle. Dammereau werden darin mitwirken.

— Es scheint ziemlich gewiss, dass einer der Directoren der grossen Oper ausscheiden und der Andere dieselbe allein übernehmen wird.

— Obgleich viele Journale die Nachricht bringen, das Meyerbeer Paris verlassen wird, so können wir mit Bestimmtheit versichern, dass der berühmte Meister gar nicht daran denkt, sondern wir das Glück haben werden, ihn diesen ganzen Winter hier zu sehen.

Petersburg. Ausser Grisi und Nellrid, die Furore machen, ist hier in dieser Saison alles sehr schlecht bestellt. Director, Chor und Orchester, alles aus einem anderen Tempo und nur unrein. Statt Concerte haben wir Militairparaden und Militairmusik, die bei grossen Leichenbegängnissen, an denen es seit der Cholera nicht fehlte, Ueberfluss, und die seit längerer Zeit mit grosser Vorliebe einen Bärentanz spielen. — Die Pianisten rücken in ihre Winterquartiere ein. Rubinstein war mit dem ausgezeichneten Violoncellisten Schuberth in Nowgorod und Levy in Constantinopel, wo letzterer sich das gelbe Fieber geholt. Vieuxtemps, der Violinist sans pareil, organisirt wieder Matinées musicales, aber ohne Quartett, denn dazu fehlen ihm eine zweite Geige, Alto und Violoncello, weil dreimal wöchentlich Ballet und viermal Oper ist, was mit den Proben der Künstler ganze Zeit in Anspruch nimmt. Er wird in diesen Musikunterhaltungen nur Salonstücke und Duette mitspielen, und die Quartetts auf bessere Zeiten sich aufsparen.

Moskau. Das ausgezeichnete Orchester des Hrn. M. Dr. Hillmann aus Petersburg ist jetzt hier und gefällt in den überfüllten Concerten ausserordentlich.

*) Dieser Bericht wurde uns als Berichtigung einer früher von uns gegebenen Notiz zugesandt. d. R.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

So eben erschien in unserem Verlage:

JUGENDBLÜTHEN,

ein Album von 24 Charakterstücken für grosse und kleine Pianisten,

von C. Mayer, op. 121, in eleg Ausstattng geb. 3 Thlr.

Hier bietet der berühmte Pianist 24 reizende, im modernen Genre gehaltene Compositionen, welche sowohl für den Salon als zum Studium unvergleichlich sind. Das Werk enthält die köstlichsten Perlen, wahre Meisterstücke seltener Art, voller Melodieen-Reiz und Originalität, in nur mässiger Schwierigkeit, so dass sowohl Dilettant als Virtuos damit brilliren können. Mit einem Wort: es existirt in der Musiklitteratur in diesem Genre noch nichts Aehnliches, und ist das Werk gleichsam als ein

Pendant und Anschlusswerk zu R. Schumann's Album.

Charles Mayer

neuestes Pianofortewerk,

ein vorzügliches Weihnachtsgeschenk.

Schubert & Comp. in Hamburg.

Novitäten

der **Carl Luckhardt**'schen Musikalien-Handlung in CASSEL.

Beethoven, L. von, Sehnsuchts-, Hoffnungs-, Schmerzens-Walzer für Piano .... 5 Sgr.
Brunner, C. T., Fantaisie sur des Motifs favoris de l'Opéra de Prophet de Meyerbeer pour le Piano. Op 143 ... 15 »
— — Fantaisie über das beliebte Lied: Letzte Rose, eingelegt in die Oper Martha von Flotow für Piano. Op. 144. ...... 12½ »
— — Fantasie über Lindpaintner's beliebtes Lied: Die Fahnenwacht für Piano. Op. 145. .... 12½ »
— — Bouquet de Martha. Divertissement sur des Motifs favoris de l'Opéra: Martha de Flotow pour le Piano. Op. 146 .. 15 »
Czerny, C., Rondeaux-Galops brillants pour le Piano. Op. 805. Nr. 1. 2. 3. .... à 10 »
— — Rondeau brillant pour le Piano à 4 m. Op. 806 .... 25 »
— — Rondeau brillant pour le Piano. Op 810 .... 15 »
Liederkranz, Sammlung beliebter Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Piano.
Nr. 3. Häser, C, Ständchen .... 6 »
— — » 4. Bott, J J., Die Monduhr .... 7½ »
— — » 6. Kühnstedt, F., Lied vom Vampyr. .... 7½ »
— — » 7. 11. Häser, C, Frühlingstoaste. — Ins Herz hinein, für Sopran oder Tenor .... 7½ »
— — » 14. Bott, J. J., Der Schiffer .... 7½ »
Meyer, F., Fahnengalop, für Piano .... 5 »
— — Rococco-Polka. — Erinnerung an die Heimath. Langsamer Walzer. Für Piano .... 5 »
Mortier de Fontaine, Erloschene Liebe, Gedicht von Heine, für eine Singstimme mit Piano .... 10 »
Nickel, F., Polonaise über beliebte Motive für Piano ..... 5 »
Oginsky, 3 beliebte Polonaisen für Piano .... 5 »
Recueil de Morceaux differents pour Piano.
Nr. 4. **Rosenkranz, A.,** Gondellied .... 5 »
— — » 5. — — — Ständchen und Humoreske 5 »
— — » 6. — — — Impromptu 6 »
Rosenkranz, A., Engel-Polonaise und Cascaden-Galop für das Piano .... 5 »
— — Euterpens Tanzlust. Walzer für das Piano .... 5 »

Die beliebtesten Lieder dieser Saison

Taubert.

Lied von der Majestät,

am 15ten Oktober im Königl. Opernhause von Hrn. Mantius gesungen, f. 1 Singst. mit Pftebegl. 10 sgr. — Part. f. Solo und Männer-Chor m. Pftebegl. 12½ sgr. Chor-St. 5 sgr. — Part. f. dito ohne Pftebegl. 7½ sgr. Solo-St. 2½ sgr. Chor-St. 5 sgr.

Mein Liesel.

Eingelegt in die Operette: „**Die Kirmes**" gesungen von Herrn Mantius f. 1 Singst. m. Pfte. 10 sgr.

Oesterr. Volkslied, aus:

das Versprechen hinter'm Heerde,

gesungen von Frl. Marx f. 1 Singst. m. Pfte. 5 sgr.

Conradi.

Sehnsucht nach Californien

aus

„Berlin bei Nacht"

gesungen von Hrn. L'Arronge, f. 1 Singst. m. Pfte. 5 sgr.

Reinthaler.

Des Glockenthürmers Töchterlein

von Frau Köster in Concerten öffentlich gesungen, für 1 Singst. mit Pfte. 5 sgr.

Voss, Ch.

O wüsstest du wie ich dich liebe

f. 1 Singst. m. Pfte. 10 sgr.

Das wahre Glück ist nur bei dir

f. 1 Singst. m. Pfte. 7½ sgr.

Tiehsen, Otto.

6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Pp. 28. (neuestes Liederheft) 25 sgr.

Hanslick, E.

3 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 9. 15 sgr.

Peters, P.

6 Gedichte f. 1 Singst. m. Pfte. 25 sgr.

erschienen bei

Ed. Bote & G. Bock

(Gustav Bock)

Königl. Hof-Musikhändler

BERLIN,	BRESLAU,	STETTIN,
Jägerstrasse 42.	Schweidnitzerstrasse 8.	Schulzenstrasse 340.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8 Stettin, Schulzenstr. No. 340.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 48. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 28. November 1849.

Zu beziehen durch:
WIEN. Pietro Mechetti qm Carlo.
PARIS. Brandus et Comp., 87. Rue Richelieu.
LONDON. Cramer, Beale et Comp., 201. Regent Street.
St. PETERSBURG. A. Büttner.
STOCKHOLM. Hirsch.

NEW-YORK. Scharfenberg et Louis.
MADRID. Union artistico-musicae.
ROM. Merle.
AMSTERDAM. Theune et Comp.
MAYLAND. J. Ricordi.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock
im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerstr. 8, Stettin, Schulzenstr. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.
Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum $1^1/_2$ Sgr.
Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Welche Berechtigung hat die Form der modernen Fantasie? — Berlin (Musikalische Revue). — Feuilleton (Kritische Extrafahrten). — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Welche Berechtigung hat die Form der modernen Fantasie?

Von *Otto Lange.*

Wenn von Compositionen für ein einzelnes Instrument, insonderheit für das Pianoforte die Rede ist, so erregt unter allen keine Gattung das Interesse des Kunstkenners und des Musikers in höherem Grade, als die sogenannte Fantasie. Nicht, weil er von ihr das Heil der Kunst und somit sein eigenes erwartet, sondern weil er umgekehrt befürchten muss, durch jene Wucherpflanze den Boden der Kunst unter sich zu verlieren. Täglich gehen uns Tonschöpfungen, welche dem Gebiete der Fantasie angehören, durch die Hände; wir sehen hinein, schütteln den Kopf, besprechen auch wohl diese und jene Arbeit, es bleibt uns aber nicht immer Zeit übrig, die auf das gerade vorliegende Werk anwendbaren Bemerkungen auf allgemeine Kunstgesetze zurückzuführen: Grund genug, dem Gegenstande einmal eine besondere Betrachtung zu widmen.

Das eigenthümliche Wesen aller schönen Kunst besteht in der Form, welche eben zum Inhalte wird, indem der Geist sie durchdringt. Ohne Form ist ein Kunstwerk undenkbar, es fällt auseinander, weil ihm sein innerstes Wesen fehlt. Es ist daher auffallend, dass sich in der Musik eine Gattung hat ausbilden können, die gewissermassen ein Vorrecht zu haben scheint, von dem ersten und einfachsten aller Kunstgesetze sich zu entfernen. Worin hat das seinen Grund? Der Gedanke, dass in den Zeiten untergehender Kunst stets an den Grundpfeilern gerüttelt worden, weil dadurch am ersten das ganze Gebäude zum Wanken gebracht wird, hat wenig Tröstliches. Man entschliesst sich ohnehin sehr schwer zu der Ansicht, dass das kräftige Mannesalter eines Lebensbaumes, der seine Blüthen über ganze Menschengeschlechter ausgebreitet hat, in das Stadium des Rückschritts eintritt, ebenso wie wir es nicht gern sehen, wenn allgemach graue Haare unser Haupt zu decken anfangen. Mitten in den Künstlerkreisen der Gegenwart uns bewegend und von allen ihren Erscheinungen gleichermassen berührt, hegen wir in der That jene Besorgnisse nicht, sondern glauben vielmehr an einen neuen, kräftigen Aufschwung unseres Kunstlebens, der mit dem neuen Geiste in dem Völkerleben Europa's Schritt halten und endlich als lebenskräftigste Frucht desselben heranreifen wird. Darum suchen wir den Grund einer auffallend hohlen Frucht in andern Verhältnissen, wenn wir auch zugeben müssen, dass wie der Geist der Zeit, so auch die Lebensäusserungen in ihm, sei es in den materiellen, sei es in den ideellen Zuständen, sehr viel Aehnlichkeit mit einem gänzlichen Ruin alles Bestehenden haben. Dem sei wie ihm wolle; es kommt hier nicht drauf an, eine zur Geltung gelangte Erscheinung im Kunstleben geschichtlich oder psychologisch zu erklären, sondern dieselbe auf uralte und unumstössliche Kunstgesetze zurückzuführen.

Wir haben früher in einem Leitartikel (Jahrgang II. S. 209) das Verhältniss der Musik zur Architektur beleuchtet. Aus den gegenseitigen Beziehungen beider Künste lässt sich zumeist der Stoff für die Beantwortung obiger Frage entnehmen. Wir müssen uns dieses Verhältniss in seiner weitesten Ausdehnung denken und namentlich in unsre Betrachtung alles das mit hineinziehen, was als Erweiterung der architektonischen Kunst anzusehen ist. Dahin rechnen wir vor Allem die aus den verschiedenen Stylarten hervorgegangenen Ornamente. Ihnen parallel steht der Schmuck und Zierrath in der Musik, auf dem heut zu Tage fast

ausschliesslich das Virtuosenthum beruht. Aller Zierrath, der sich von einer musikalischen Grundidee entfernt oder aus ihr nicht hervorgeht, würde aufhören uns auch nur im Geringsten zu fesseln, wenn es der Musik, dieser göttlichen Kunst der Seele, nicht verliehen wäre, schon durch ihre einfachsten Elemente, selbst durch den isolirt klingenden Ton, zu fesseln. Sie muss deshalb gehütet und bewacht werden vor jedem Auswuchs und vor dem inhaltlosen Klingklang, der in der Luft verschwimmt und sich loslöst von den Schranken des Irdischen. Sind wir selbst erst der menschlichen Hülle entkleidet, so werden wir auch wohl im Stande sein, den in die Unendlichkeit reichenden Sphärenklängen zu folgen. Wie sehr man aber die Schranken- und Gedankenlosigkeit zu meiden hat, beweist nichts mehr als die Musik des heutigen Tages, die in Waschkörben auf den Handelsmarkt getragen, sie mag ein noch so preiswürdiges Ansehn haben, den Käufer auch nicht um einen Pfennig reicher macht, während die in den strengsten Maassen mit genialer Freiheit sich bewegenden Erfindungen der Altmeister das musikalische Capital in uns sichern und mehren. Aber es liegt wahrlich in der Musik selbst, sie trägt den Keim aller Auswüchse im eigenen Schoosse mehr denn eine andere Kunst. Ihr Wesen, ihre Natur zaubert die weite unbegrenzte Fluth von Empfindungen in unsere Seele, die dann überwogt, weil sie keinen Platz hat. Deshalb rufen wir: Vorsicht, Ernst, Fleiss! Die Musik ist eine gefährliche Kunst. Die Architektur giebt ihren Ornamenten überall eine bestimmte Bedeutung, sie haben einen Zweck, man erkennt sie in ihrer Beschränktheit, und so sehr man auch an die kunstvolle Erfindung oder Ausführung einer Arabeske, einer gothischen Thurmspitze, einer griechischen Säule gefesselt sein mag: alle diese Dinge interessiren immer nur als das, was sie in Wahrheit sind; Niemand wird sie für einen Palast oder einen Tempel halten. Der Ton benebelt, macht die Seele, das zarte Ding, ins Unbestimmte erzittern, weil ihm schon ein wesentliches Moment, ein gewisser Gehalt innewohnt, der freilich durch die kunstgeübte Hand erst seine künstlerische Weihe empfängt. Um so mehr ist der Künstler genöthigt, das üppige Material der Tonwelt nicht zu missbrauchen, sondern es angemessen zu beschneiden, damit es nicht wuchere wie Unkraut. Wir wollen die Vergleichung der beiden Künste nicht ausführen, zumal darüber schon das Gehörige gesagt worden; es kam uns nur darauf an, andeutungs- und vergleichungsweise die Nothwendigkeit des Festhaltens an der Form auszusprechen.

Dass die Musik aber auch im Gewande der freien Fantasie die Strenge und Regelrechtigkeit der Form nicht verschmäht, davon geben die bekannten *C-moll* und *Cis-moll* Fantasieen von Mozart und Beethoven genügenden Beleg. Man könnte vielleicht einwenden, dass diese Tongemälde, besonders die Beethoven'sche Fantasie so streng gearbeitet sind, wie wir es nicht vollendeter in einer Sonate oder Symphonie verlangen werden, und dass demnach diese Arbeiten uns als Fantasieen nichts Neues und Eigenthümliches geben. Das Erstere dürfte zugestanden werden, das Andere möge einstweilen auf sich beruhen. Doch führt uns die Wichtigkeit des Gegenstandes zunächst auf die Erörterung der Frage, was unter einer Fantasie zu verstehen sei. Wie ein denkender und der Rede mächtiger Mensch sich ohne Vorbereitung über irgend ein Thema in gewandtem, oft auch schönem Ausdruck ungezwungen ergeht, seine Gedanken aber vielleicht nicht zu einem völligen Abschluss bringt, oder wenn er dies auch thut, doch wohl der Ueberzeugung ist, dass ein strengeres Nachdenken, ein sorgfältiges Erwägen ihn zu einem tiefern Erfassen seines Gegenstandes führen würde: ebenso wandelt frei und ungebunden der fantasirende Tonkünstler im Reiche der Töne, bald streng sich an eine kunstgemässe Durchführung haltend, bald kühn die Regel überschreitend, den Weg der Gesetze verlassend. In der Weise fantasirten Hummel, Kalkbrenner, Paganini, Mendelssohn, wenn sie zeigen wollten, wie der freie, ungebundene Gedanke ihrem Instrumente und ihrer Virtuosität zu Gebote stand. Wir lassen uns ein solches Spiel der Fantasie gefallen. Der Augenblick hat es erzeugt, der Augenblick macht es verschwinden, obwohl auch zugegeben werden muss, dass die momentan angeregte Begeisterung es in diesem Spiel der Kräfte selbst zu abgerundeten Tongebilden bringen kann, wie wir es in einem bis zur höchsten Vollendung gesteigerten Maasse bei Mendelssohn wahrzunehmen Gelegenheit hatten. Immer muss auch von solchen augenblicklichen Ergüssen der Fantasie gesagt werden, dass sie die Grenzen nicht überschritten, welche Talent und Einsicht in das Wesen der Kunst vorschrieb. Es herrschte auch in solchen musikalischen Productionen eine gewisse Einheit, ein Grundgedanke, eine Anschauung, die den Zuhörer fesselte und die auf Kunstwerth Anspruch hat.

Aber die moderne Fantasie verfolgt ein ganz anderes Ziel. Sie ist kein Erzeugniss aus einem Gusse, sondern eine nur locker zusammengehaltene Compilation verschiedenartiger Gedanken. Sie erweist sich in ihrer künstlerischen Bedeutungslosigkeit schon dadurch, dass sie nichts ursprünglich Freies, dem reinen Quell der Fantasie Entsprungenes ist, weil sie stets an einen fremden Gedanken sich anlehnt und ihr Wesen in der besondern, meist ganz zufälligen Ausführung desselben hat. Entstanden aus dem sogenannten „Thema mit Variationen", in welcher, wenn auch untergeordneten Gattung der Musik, doch noch ein gewisser Sinn, eine architektonische Bedeutung und ganz besonders ein didaktischer Werth liegt, artete sie zu der abgeschmacktesten, widerspruchvollsten, monströsen Carricatur aus, die sich das Recht anmaasste, aller bisherigen, auf rein künstlerischer Anschauung beruhenden Kunstform den Rang streitig zu machen. Erinnern wir uns nur, mit welcher Prätension die letzten Decennien den *Namen „Fantasie"* in die Oeffentlichkeit führten und ein wie mystischer Freudestrahl in unsre Seele drang, wenn der Virtuose ankündigte: „Grosse Fantasie aus etc." Dieses demokratische Gelüste hat der Fantasie den Hals gebrochen, sie hat sich überstürzt und ihre communistischen Tendenzen sind zur Genüge bekannt. Sie wuchert indess fort und die Zeichen ihres Daseins werden nicht eher schwinden, als bis die Morgenröthe einer neuen musikalischen Kunst anbricht. Die moderne Fantasie steht aber auch noch im engsten Zusammenhange mit dem merkantilisch-industriellen Charakter unsrer Zeit; sie ist ein Artikel, in dem sich Geschäfte machen lassen, eine Waare, die bestellt wird, und da fragt man natürlich nach dem, was Mode ist. Wenn eine *Oper* mit Beifall aufgenommen worden, so möchte man sie wo möglich als Fantasie en miniature besitzen. Diese musikalische Naschsucht des heutigen Salons findet in der Fantasie die süssesten Leckerbissen und so erreicht denn derjenige industrielle Künstler die höchste Stufe, der dem Zuhörer den mit mannigfachen Speisen besetzten Tisch am geniessbarsten macht.

Wir wollen nicht mit rigoroser Schärfe in die Herzenswünsche des musicirenden Publikums schneiden; vielmehr fragen wir einfach nur nach dem, was vernünftig ist, was in sich keinen Widerspruch enthält und da kommen wir gar bald zu der Ansicht, dass die moderne Fantasie, soll sie den musikalischen Geschmack nicht bis auf's Aeusserste verflachen, von ihrem Throne herabsteigen und in die Schranken zurückgewiesen werden muss, in denen sie sich nach allgemein vernünftigen Gesetzen bewegen kann. Wir haben nichts dagegen einzuwenden, dass Originalthemen zu ausgeführten künstlerischen Arbeiten benutzt werden. Dann zeige man aber auch, welcher Mannigfaltigkeit melodischer wie harmonischer Combinationen ein Thema fähig ist, man suche es zu erschöpfen nach allen Seiten künstlerischen Ausdrucks. Eine solche Arbeit haben selbst die grössten

Digitized by Google

Künstler nicht von der Hand gewiesen. Wir verlangen also eine Rückkehr zu der einfachsten Form, ein gegenseitiges Durchdringen der modernen Originalerfindung und Technik auf den Grundlagen, welche uns die Altmeister vorgezeichnet haben. Der sogenannten „grossen Fantasie über Themen aus Don Juan, den Hugenotten, Robert etc.“ stehen wir keine künstlerische Berechtigung zu, weil sie voll der widersprechendsten Elemente ist. Am auffälligsten erscheint der gehaltlose Charakter solcher Musikstücke, wenn man den inneren dramatischen Zusammenhang der Themen kennt, wenn man weiss, wie das eine Thema die zartesten Gefühle der Liebe, das andere die scherzhafte Laune, ein drittes die Leidenschaft der Rache ausdrückt, Empfindungen, die in der Oper durch eigenthümliche Verknüpfung eine dramatische wie psychologische Berechtigung finden. Die moderne Fantasie wirft dies Alles in einen Topf, sie macht recht eigentlich ein Potpourri, die jämmerlichste aller musikalischen Würzen. Der Zuhörer wird hin und hergeschleudert, er kommt nicht einmal zu einer Ahnung dessen, was er hört. Die Bearbeitung mehrerer Themen aus der Oper lässt sich nur dann rechtfertigen, wenn man eine bestimmte Situation, in verschiedenen Themen dargestellt, festhält und dieselbe in der Ausführung durch einen möglichst engen Anschluss an die dramatische Situation gewissermassen in einem neuen Gewande dem Hörer zum Bewusstsein bringt. Was in einem solchen Falle die Technik zu leisten hat, beruht nicht sowohl auf den Errungenschaften derselben überhaupt als vielmehr auf einer einsichtsvollen Anwendung der feinsten und künstlichsten Mittel dergestalt, dass der Originaleindruck des Zusammenhangs immer und überall herausgefühlt wird. Die Idee einer solchen Fantasie liegt so nahe und erscheint uns so naturgemäss, dass wir uns wundern, dieselbe noch niemals ausgeführt gefunden zu haben. Man hat in neuerer Zeit viele Transscriptionen oder Paraphrasen geschrieben. Diese nehmen im Grunde die Stellung der frühern Variationen ein, wenn ihnen auch die Durchsichtigkeit und Klarheit der Combination fehlt. Sie haben aber zum Theil vor der „grossen Fantasie“ den Vorzug, dass sie einen einzigen Grundgedanken zu erschöpfen suchen und — wenn sie nicht n.ch der Chablone gefertigt sind – auch eine Mannigfaltigkeit in ihrem künstlichen Bau verrathen, der das Ohr angenehm berührt. Sie könnten nach unserer Meinung die Form der grossen Fantasie vermitteln. Aber nie mögen die Schöpfer solcher Werke es sich einfallen lassen, dass sie, selbst wenn die hier ausgesprochenen Forderungen erfüllt würden, etwas Besonderes, etwas Grosses in's Leben gerufen haben. Ueber einen mehr oder weniger untergeordneten Standpunkt wird sich die Fantasie ihrem Wesen wie ihrer Form nach niemals erheben können.

Berlin.

Musikalische Revue.

Das Königliche Opernhaus feierte den Namenstag Ihrer Maj. der Königin durch die Aufführung einer für Berlin neuen Oper „der Verbannte“ von Otto Nicolai. Das Werk hatte schon in Wien sich eines entschiedenen Beifalls erfreut, um so mehr durfte es auf Anerkennung auch bei uns rechnen; zu beklagen blieb nur, dass der Schöpfer desselben nicht mehr Zeuge des Erfolgs hat sein können, wenn ihm auch die Freude zu Theil geworden, während seines kurzen verdienstlichen Wirkens an der hiesigen Bühne sein Talent in einem andern Werke anerkannt zu sehen. Der „Verbannte“ ist nach unsrer Meinung den „lustigen Weibern von Windsor“ nicht an die Seite zu stellen. Wir finden in dieser Oper allerdings schon dasselbe Geschick in der gesanglichen Behandlung und in der Instrumentation vorbereitet; wir sehen, welchen Nutzen und welche Nachtheile dem Componisten sein Aufenthalt in Italien für sein schöpferisches Wirken eingebracht hat und wir kommen endlich zu der Ansicht, dass das Werk ganz auf jener Anschauung von Tragik beruht, der sich meistens die jüngern Componisten hingeben und mit welcher Bellini eine lange Zeit hindurch die Welt beherrscht hat. Wie in den Puritanern, in Montecchi und Capuleti aus dem Kampfe zweier streitenden Volksparteien sich ein Liebespaar herausarbeitet, das diesen Process culturlicher oder geschichtlicher Berechtigung nicht achtet, so sehen wir hier die Parteien der rothen und weissen Rose einen ähnlichen Kampf führen, aus der einen ein Ehepaar auftreten, dessen einer Theil (der Gatte) wegen des Sieges der ihm feindlichen Partei, das Vaterland verlässt, während welcher Zeit die zurückgebliebene Gattin sich mit einem Führer der feindlichen Partei verlobt. Unmittelbar nach der Verbindung noch am Hochzeitstage, kehrt der Gatte zurück und nun martern sich die drei Personen in bombastischer Erbitterung und Grossmuth ab, deren Resultat darin besteht, dass die Gattin auf beide Männer verzichtet, sich den Tod giebt und den Männern als Ersatz ein idealistisches Freundschaftsbündniss anbietet. Die Verwandtschaft dieser dichterischen Grundlage mit den Texten Bellini's führt den Componisten oft zu einer fast sclavischen Nachahmung dieses italienischen Meisters und lässt nur selten das ihm eigenthümliche Talent und die nach bessern Vorbildern gewonnene Einsicht der Bearbeitung durchblicken. Was als Bravourcomposition in den italienischen Opern gewürdigt und anerkannt zu werden pflegt, findet auch hier als äusserst geschickte Nachahmung den angemessenen Beifall. Am meisten wurde vom Publikum das Finale des zweiten Akts mit Beifall aufgenommen. Wir halten dasselbe für die beste Nummer der ganzen Oper. Das Werk ist indess auch reich an einzelnen Licht- und Glanzpunkten, die als Arien und Duett's an unserm Auge vorüber gehen und unser Ohr fesseln. Ueberall mischt sich Talent und Geschick, eigenthümliche Erfindung und sclavisches Festhalten an dem pomphaften Glanz italienischer Kunst in dieses Tongebilde, das bei allen seinen musikalischen Schwächen doch jedenfalls ein dauerndes Interesse erwecken würde, wenn das planlos und ohne dramatische Einsicht gearbeitete Gedicht einen grossen Theil des Interesses nicht abschwächte. Die Ausführung der Oper war in hohem Grade verdienstvoll; namentlich verdient Frau Köster, deren Kräfte vollständigst in Anspruch genommen, den reichen Beifall, der ihr zu Theil wurde, mit vollstem Recht. Die treffliche Künstlerin hat für diese Oper fast mehr gethan, als man zu verlangen berechtigt ist. Auch die übrigen Künstler, auf deren Leistungen, wie überhaupt auf die Aufführung, wir gelegentlich wieder zurückkommen werden, verdienen Dank und Anerkennung.

Die zweite Triosoirée brachte Beethoven's *B-dur* Trio, Op. 11, ein Trio von E. Franck *E-moll*, Op. 11. und Schuberts grosses *B-dur* Trio, Op. 99. Das erstere und letztere Werk sind, jedes in seiner Art, durch wunderbare Schönheiten ausgezeichnet und auch von den trefflichen Spielern an diesen Abenden schon zu Gehör gebracht worden. Es bedarf kaum der Erwähnung, dass auch diesmal die Ausführung, selbst bis in die feinsten Details ausserordentlich Schönes enthielt. Franck's Composition leidet an einer zu grossen Breite und Mangel an Wärme und ansprechender Melodie. Auch hat der Componist eine zu feine und ausgefeilte, nach ganz sonderbaren Effekten strebende Arbeit in diesem Werke angewendet. Wir erkennen darin allerdings ein sichtliches Streben nach dem Besten, verhehlen uns dabei aber auch nicht, dass der eigentliche Schwung, die innere Begeisterung, die sich namentlich als Melodieenstrom in das Meer der Kunstgestaltung ergiesst, nur in geringem Maasse sich vor-

findet und daher dem Werke nicht jene Bedeutung zuzuschreiben ist, die wir mit Vergnügen an andere Arbeiten des Componisten wahrgenommen haben. *d. R*

Feuilleton.

Kritische Extrafahrten.

Die in No. 46 der neuen Zeitschrift für Musik (Jahrgang 30, 1849) enthaltene, kritische Musterung über Pianofortemusik bringt unter andern Novitäten auch fünf Charakterstücke von Adolph Bergt, Op. 7, Leipzig, bei Hofmeister — zur Sprache. Das überschwengliche Lob, welches die „A. Dörffel" unterzeichnete Beurtheilung diesen Compositionen und noch mehr dem Componisten selbst spendet; der excentrische, hyperenthusiastische Ton und die so hyperbolische als apodiktische Art und Weise, womit bei dieser Gelegenheit von der ganz entschiedenen, ausserordentlichen Begabung A. Bergt's gesprochen und letzterer der Welt als musikalischer Messias verkündigt wird; — sie mussten natürlich besondere Aufmerksamkeit erregen und auf die nähere Bekanntschaft dieses neuen Meteor's höchst begierig machen, so dass man nichts Eiligeres zu thun hatte, als sich so schnell als möglich ein Exemplar besagter fünf Charakterstücke zu verschaffen. — Ob man von dem Funde, den man gethan, besonders erbaut gewesen, oder ob man sich hier und da in seinen hoch gespannten Erwartungen getäuscht und bei den kühnen, superlativen Aussprüchen der Dörffel'schen Beurtheilung, gegenüber den betreffenden Compositionen an das bekannte „tant de bruit pour une omelette" erinnert fand, bleibe einstweilen dahin gestellt; zunächst kommt es hier nur erst darauf an, wieder einmal in Erinnerung zu bringen, was in der Regel übersehen oder doch nicht gehörig erwogen wird — nämlich: dass, — wenn dem wirklich Sachkundigen, dem Mann von Fach selber, bei allem redlichen Bemühen, bei der grössten Bereitwilligkeit: in dem gepriesenen Werke Alles ganz so, wie die lobende Kritik es dargestellt, und alle, demselben nur irgend beigelegten vortrefflichen Eigenschaften auch wirklich darin zu finden, dies nicht gelingen will, die Schuld davon nicht ihm oder etwa gar geflissentlicher, böswilliger Verkennung, sondern lediglich dem Werke selbst zur Last zu legen ist; so wie, wenn er darüber anders und ungünstiger zu urtheilen sich gemüssigt findet, dies ganz einfach nur dem Umstand wird zugeschrieben werden müssen, dass er sich eben noch den, zu richtiger Erkenntniss und richtigem Urtheil in allen Dingen erforderlichen, klaren, ruhigen und unbefangenen Blick bewahrt hat. —

Was ist natürlicher, als dass man diese, in so hohem Grade empfohlenen Compositionen A. Bergt's, die sich selbst als Charakterstücke ankündigen, auch zunächst als solche aufzunehmen — d. h. seine Aufmerksamkeit vor Allem der im Titel besonders hervorgehobenen Eigenschaft zuzuwenden: — vor allen Dingen den Charakter der einzelnen Stücke gehörig in's Auge zu fassen sich veranlasst findet, um aus dem Ergebniss dieser Untersuchung die grössere oder mindere Berechtigung der anspruchsvollen Benennung zu ermitteln. — Es giebt grosse, starke bedeutende, eigenthümliche, entschiedene Charaktere; und es giebt wiederum kleine, schwache, unbedeutende, alltägliche, unentschiedene Charaktere. — — Die Charakterstücke des Herrn A. Bergt, mit denen es sich, in Betreff der vom Componisten pretensiös betonten Seite — also des Charakteristischen — ungefähr wie mit dem bekannten lucus a non lucendo verhalten dürfte, — gehören entschieden der letztern Kategorie an. Zur Begründung dieses Ausspruchs bedarf es nur einer nähern Beleuchtung der einzelnen Nummern, wobei die Dörffel'sche Recension gewissermassen als Guide voyageur dienen soll.

Hr. Dörffel findet die Stücke „äusserst anziehend und reizend, hauptsächlich das erste und fünfte." Es steht sehr zu bezweifeln, ob wirkliche Kenner und Musiker von Fach ihm hierin beistimmen werden; am wenigsten wohl, was No I. anbetrifft, da diese, bei einer Erfindung „auf halbem Sold," sich in der That sehr knapp mit dem Gedankenhaushalt bestellt zeigt, indem deren gesammter Ideenbestand in folgendem Rhythmus:

etc.

enthalten ist, der in seiner patriarchalischen Einfachheit an gewisse, bei ländlichen Festen ertönende, hirtlich-idyllische Einfalt athmende Klänge von Dudelsack und Drehorgel erinnert, und durch stetige, in infinitum erfolgende Wiederkehr das Seinige zur Vervollständigung der über das Ganze verbreiteten Monotonie beiträgt.

Von einer eigentlichen Entwickelung der Motive ist nirgends eine Spur, da das, was sich später als solche gerirt, (z. B. S. 3, wo der Componist — wie ein bekannter Fürst auf seinem Prinzip — fortwährend auf einer Figur herumreitet) nicht wohl dafür gelten kann; so wie andererseits wieder diese schwachen Versuche und verunglückten Anläufe zu thematischer Durchführung eben so wenig als die vielen, groben Verstösse gegen den reinen Satz, die heut zu Tage nicht selten für „Genialität" gelten sollen, hinter denen sich jedoch meistens nur dilettantische Unbeholfenheit oder musikalische Sansculotterie verbirgt, für die Gedankenarmuth des Stücks zu entschädigen vermögen.

Sagt man von No. II., dass sie durchgehends auf fremdem Acker pflügt, indem die Reminiscenzen, von denen beide Sätze wimmeln (f. Mendelssohn-Elfenmarsch im Sommernachtstraum — Spohr und Marschner) zu stark und zu anhaltend erscheinen um für blos zufällige Begegnung gelten zu können; — von No. III, dass sie ein sehr ausgesponnener aber ziemlich nüchterner Sentimentalitätserguss, der, was ihm an Tiefe gebricht, reichlich durch Breite ersetzt, und dass man auch hier nach eigenthümlichen, bedeutenden Zügen vergeblich sucht, da sich Alles in längst gewohnten, ausgefahrnen Gleisen bewegt und sowohl in der Melodie wie in der stark mit Chromatik versetzten harmonischen Ausstattung allzu sehr an Spohr anlehnt, um auf Originalität Anspruch machen zu können; — so dürften solche erhebliche, nöthigenfalls durch Notenbeispiele zu belegende Ausstellungen wohl kaum durch irgend stichhaltige Gegenargumente zu entkräften sein.

Während sich in No. IV, — die ebenfalls, trotz aller merkbaren Anstrengung über einen gewissen ziemlich engen Kreis stehender Redensarten, womit sich „praktische" Leute, in Ermangelung eigner und eigenthümlicher Einfälle zu helfen suchen, nicht hinaus zu kommen vermag, — beim Eintritt gesteigerter, durch die Anwendung kürzerer Noten erzielter Beweglichkeit eine gewisse spiessbürgerliche Behäbigkeit und zahme Gemüthlichkeit bemerkbar macht, die stark an die patriarchalisch unschuldige und genügsame Epoche der Vanhall, Kotzebue, Gelinek und Consorten erinnert, scheint es der Componist bei No. V, nach dem gewaltigen Anlauf zu schliessen, auf einen sogenannten „Hauptstreich" abgesehen zu haben, welche Absicht denn auch wirklich — in gewisser Beziehung — vollkommen erreicht erscheint, in sofern nämlich, als hier die Composition sich zu einer Höhe der Ueberschwenglichkeit erhebt, die man füglich als den Gipfel der Extase, recht als die eigentliche, wahre „Verhimmelung" bezeichnen kann. — Bestürmt von den ungeheuerlichsten, schneidendsten Dissonanzen, wie unter einer harmonischen Traufe oder Douche unaufhörlich den vollen Ladungen lugubrer, weltschmerzlicher Accorde ausgesetzt, darf man, endlich am Schluss angelangt, wahrlich von Glück sagen, wenn man diese wahrhafte musikalische „Execution" ohne sonderlichen Schaden an Leib und Seele überstanden hat. Es ist, mit einem Wort ein Paroxis-

mus in Noten, ein musikalisches Alpdrücken, was in dieser Nummer sein unheimliches Wesen treibt, vor welchem die heilige Cäcilie jeden Christenmenschen in Gnaden bewahren möge! — Bei all' ihrer pretensiösen Haltung und trotz der gewaltsamen Anläufe dürfte diese Nummer gleichwohl als die schwächste und verfehlteste der ganzen Sammlung erscheinen, abgesehen davon, dass die darin angewandte materielle Kraftüberbietung in gar keinem Verhältniss mit dem ideellen Gehalt des Stücks steht. —

Nach dem Gesammtergebniss der vorstehenden Zergliederung darf es ruhig der Entscheidung des, in letzter Instanz urtheilenden, gesammten musikalischen Publikums überlassen bleiben, einerseits: ob und in wie weit die Bergt'schen sogenannten Charakterstücke Aussprüchen wie z. B. folgenden: —

— „der Tonsetzer," (A. Bergt) erschliesst sich Stimmungen, durch welche er neue Seiten der schöpferischen Kraft seines Genius abgewinnt" — —

oder: —

— „Bergt ist in der That ein ganz entschiedenes Talent; der Quell der Phantasie fliesst ihm im reichsten Maasse; er braucht nur zuzugreifen, um stets einen guten Fund zu thun" — —

oder: —

— „ich zweifle den diesmaligen Tonstücken (den Charakterstücken nämlich) zufolge nicht mehr an Bergts Zukunft, und erwarte viel von ihr. Er ist wie Wenige mit ursprünglicher Kraft ausgerüstet, wie Wenige dazu berufen, etwas Tüchtiges zu vollbringen" — u. s. w.

entsprechen dürften; — andererseits: ob solchen ausschweifenden Uebertreibungen, die den Stempel der Partheilichkeit so unverkennbar an der Stirn tragen und dadurch den untrüglichsten Maassstab für die kritische Competenz des Beurtheilers abgeben, Anspruch auf Wahrheit und Gültigkeit zugestanden werden kann.

Diese Uebertreibungen werden jedoch bei Besprechung zwei anderer Werke desselben Componisten noch überboten. Wer sich davon überzeugen will, lese die, in No. 29 (Jahrgang 31, 1849) der neuen Zeitschrift für Musik befindlichen, gleichfalls „A. Dörffel" unterzeichnete Recension über zwei Capriccio's von Bergt, und staune! — — Doch dies fordert, — um — wie sich's ziemt — dem Spruch: „Ehre dem Ehre gebührt" — nachzukommen, — einen neuen Abschnitt mit besonderer Ueberschrift; denn nicht soll man sagen dürfen, dass in diesen Zeilen das Decorum versäumt und das ausserordentliche Verdienst nicht mit der gebührenden Auszeichnung behandelt worden sei.

Ein musik-kritischer Lessing und ein neues musikalisches Genie.

— „O welch eine Tiefe des Reichthums und der Erkenntniss." —

Um jedwede Ungewissheit, wer mit der ersten, und wer mit der zweiten Bezeichnung gemeint sei, alsbald schwinden und einer wohlthuenden Klarheit weichen zu machen, bedarf es nur folgender, einfacher Andeutung; — „Columbus entdeckte Amerika; — A. Dörffel entdeckte A. Bergt — und in diesem das neue, am musikalischen Himmel aufgehende, glänzende Gestirn, dessen die Ueberschrift Erwähnung thut und dessen Strahlenströme der kühne Entdecker zunächst will in den erwähnten beiden Capriccio's sich ergiessen sehen. Wenn in der Ueberschrift der Columbus des neuen musikalischen Weltwunders mit Lessing parallelisirt wurde, so geschah dies nur, um damit die ausserordentliche, kunstrichterliche Befähigung Dörffel's, seine kritische Urkraft überhaupt — wenigstens annähernd zu bezeichnen; es bedarf jedoch nur der einfachen Hinweisung auf einen Umstand, um auf's schlagendste darzuthun, um wie viel und in welchem wesentlichen Punkte der neue — musikalische — Lessing dem alten — dramaturgischen überlegen ist.

Während nämlich der letztere bekanntlich nur über wirklich vorhandene Leistungen geschrieben hat und auch wirklich nur über bereits Vorliegendes ein Urtheil abzugeben vermochte, ist es A. Dörffel eine Kleinigkeit, auch schon über noch in der Zukunft Schoosse schlummernde Schöpfungen apodiktische, mit sibyllinischer Weisheit gesättigte Orakelsprüche zu thun; setzt es ihn nicht im mindesten in Verlegenheit, selbst noch erst zu erwartenden Werken und deren Verfasser in spe, denen er in edel überwallendem Anerkennungseifer schon im Voraus die Palme des Ruhm's darreicht, schon das Prognostikon der Unsterblichkeit zu stellen! *) —

Wahrlich, ein seltner, wahrhaft seherischer Scharfsinn und Tiefblick, der so ohne allen Anstoss durch der Zukunft Schleier, bis zum Mittelpunkt der Welt hinab zu dringen vermag und dadurch die Superiorität seines Inhabers über den Verfasser des Nathan zur Genüge darthut. —

Es dürfte die betreffende Recension beim ersten Durchlesen vielleicht den Eindruck hervorbringen, als solle darin ein kaum erst in den Vorhof der Kunst gelangter Jünger schon als in's Allerheiligste gedrungener Meister hingestellt und der Welt mit aller Gewalt als ein Genie aufdemonstrirt werden; — die eigenthümliche Wahl der Belege für die behauptete, ausbündige Genialität Bergt's (gerade lauter Productionen desselben, in denen es keinem Sachverständigen und Unbefangenen einfallen wird, mehr als nur ein gewöhnliches Mittelschlag-Talent erkennen **), geschweige denn irgend „Hervorragendes" finden zu wollen) dürfte vielleicht gar der Ansicht Raum geben, dass ein solches Verfahren einen hohen Grad kritischer Einsichtslosigkeit, krasser Partheilichkeit und fanatischer Uebertreibung documentire. — — Das, was Hr. Dörffel über den hohen Beruf der Kunst und die dadurch wesentlich bestimmte Aufgabe des Künstlers; von dessen verschiedenen Entwickelungsphasen, seinen Entwürfen und den, aus den mannigfachen Conflicten mit Welt und Leben ihm erwachsenden Enttäuschungen, Leiden und Kämpfen u. s. w. sagt und mit merkbarer Selbstgefälligkeit als seine eigne Anschauung, gleichsam als ein neues Kunst- und Künstlerevangelium hinstellt, dürfte vielleicht die schüchterne Gegenbemerkung hervorrufen, dass in diesen Phrasen durchaus nichts Neues ausgesprochen, dass dies vielmehr lauter längst bekannte Dinge seien, die sich bei jedem wahren Künstler von selbst verstehen. — Auch dürfte es vielleicht einigermassen auffallen, dass Hr. Dörffel über die, doch zunächst zu besprechenden Werke selbst (die Capriccio's nämlich) nur sehr wenig — eigentlich gar nichts sagt, sondern einzig allein und immer fort nur vom Componisten spricht; so wie es endlich schliesslich bedünken dürfte, als ob Bergt's Unsterblichkeitsposaunist, bei Aussprüchen wie z. B.: —

— „ist einer unter den jüngern Tonkünstlern, auf welchen man grosse Hoffnungen gründen darf, so ist es Bergt. Wie kein anderer, hat er eine Zukunft vor sich" u. s. w.

oder:

— „was das Musikalische, die Bearbeitung des Stoffs etc. anbelangt, so reihen sie sich den trefflichsten Erzeugnissen der Gegenwart an" —

und wo er von der „Leichtigkeit, mit welcher A. Bergt die musikalischen Formen beherrsche," von der „Frische seiner Melodieen," (sic!) von der „Kernigkeit seiner Harmonieen"

*) Erscheint dadurch bestätigt, dass Hr. Dörffel selbst die Berechtigung etwa an ihn gerichteter Fragen: „weshalb er nicht so sehr auf das blicke, was er (Bergt) bereits vollbracht hat, als vielmehr auf das, was er noch vollbringen wird und soll" — einräumt. —

**) Vergl. Beurtheilung von Dr. O. Lange in No. 41. dieser Ztg.

und der „ganzen durch und durch organischen Gestaltung seiner Werke“ (Wer lacht hier? —) spricht, den Mund doch wohl etwas zu voll genommen habe. — —

Doch all' diese Scrupel und Bedenken werden bei wiederholter Lesung und reiflicher Prüfung der Dörffel'schen Musterkritik wie Nebel vor der Sonne schwinden und hellstrahlend wie die letztere wird der gläubigen Welt die Erkenntniss aufgehen: „Hr. Adolph Bergt ist wirklich und wahrhaftig ein Genie;“ denn — A. Dörffel sagt's und Dörffel ist — „ein ehrenwerther Mann!“ —

Was werden Schumann, Gade und Heller für eine Freude haben, Bergt ihnen, zwar noch nicht völlig gleich-, aber doch schon, per anticipationem, zur Seite gestellt und sich die erquickende Aussicht eröffnet zu sehen, dermaleinst von Adolph Bergt, dem illüstern Verfasser der — wirklich und wahrhaftig sehr „genialen“ Charakterstücke, Op. 7 u. s. w. überflügelt zu werden! Ist's doch, als hörten wir schon im Geiste den letztern zu jenem Trifolium mit dem Dichter sprechen:

— „ich sei, o dass es Euch nicht genirte —
in Eurem Bunde der Vierte!“ — —

C. Kossmaly.

Sollte niederer Neid die Veranlassung zu jener Notiz sein, dann müssten wir ausrufen: Gott wie erbärmlich!

Ueber Hrn. Ch. Voss mit der Adresse an Hrn. G. Bock zu Berlin legt in der Leipziger neuen Zeitschrift ein verkappter Kämpe seine Lanze gegen Hrn. Voss und mich ein. Ich hoffe nächstens ihm offen in's Auge zu schauen, um den in wohlmeinender Absicht auf diese Weise sich gebahrenden, anonymen mir Nahestehenden, zu erkennen. Es sei mir nur heut erlaubt aus dem Ton und der Haltung desselben einige Schlüsse zu ziehen.

Mir will es bedünken, dahinter eines jener unglücklichen Geschöpfe zu erkennen, die einen ganz verfehlten Lebensberuf erwählt, bei gänzlichem Mangel an Genie und Talent, glauben, dass das Publikum ihren im Schweiss des Angesichts gebornen Werken dieselbe Theilnahme zuwenden soll, die es den Ergüssen des Talentes, so bereitwillig entgegenträgt, die im Weltschmerz des Nichterkanntseins die misstönige Leier beiseite stellen und zu der in Galle getauchten Feder greifen, um dem bedrängten Herzen in Schmähungen gegen den schlechten Geschmack des Publikums, gegen engherzige partheische Verleger, gegen glücklichere Kunstgenossen, Luft zu machen, die Schuld in allem suchen nur nicht in sich, in ihrer eigenen Unfähigkeit, Werke zu schaffen, welche gleichzeitig den Anforderungen der Zeit und der Kunst genügen.

Hier könnte ich füglich schliessen, doch zum Ueberfluss noch eine Meinungs-Aeusserung Mendelssohn-Bartholdys über Voss, in deren Besitz ich mich befinde:

— — „dass ich mehrere Pianoforte-Compositionen des Herrn Carl Voss kenne, welche sich einerseits durch fliessende, durchaus musikalische und gründliche Schreibart, andererseits durch ihren sehr brillanten und (im guten Sinne) modernen Character vor unzähligen andern auf das Vortheilhafteste auszeichnen.“

Gustav Bock.

Nachrichten.

Berlin. Nach einer Mittheilung aus Dresden dürfen wir im Laufe des Winters der Ankunft der Pianistin Marie Wieck, Schwester der bei uns wegen hoher Meisterschaft im günstigsten Andenken fortlebenden Klara Schumann (geb Wieck) entgegen sehen, welche hier einige Concerte zu geben beabsichtigt. Ueber die nicht mindere Befähigung dieser erst 18jährigen Künstlerin, über deren anmuthige Erscheinung und hohen Bildung in ihrer Kunst liegen uns die anerkennendsten Zeugnisse vor. —

Breslau. Das deutsche Concert ist das einzige unsrer alten Musikvereine, der sich erhalten hat; der akademische Musikverein wird binnen Kurzem wieder in's Leben treten. Der blinde Flötist Friebe gab am 10. d. M ein besuchtes Concert. Frl. Knop, eine blinde Sängerin, wird demnächst sich hören lassen. Herrn Franz Smolar, der sich hier hören lassen wird, geht durch Berichte aus Petersburg, Warschau und Moskau ein grosser Ruf voran. Der Künstler besitzt ausserordentliche Kraft und seine Technik ist sehr bedeutend. Musik-Direktor Schön hat einen neuen Quartettverein gebildet, der im Local des Instrumentenmachers Berndt seine Versammlungen giebt; Musik-Direktor Mosevius wird im Saale der Universität Händel's Israel in Egypten aufführen. In der Oper macht Frl. Babnigg Glück, an neuen Opern wird Benedikt's „der Alte vom Berge“ gegeben werden, und der Prophet noch einige Zeit wegen seiner grossen Schwierigkeit hinausgeschoben Die Theaterkapelle giebt fortdauernd im Kroll'schen Locale sehr besuchte Concerte.

Posen. Hr. Graben-Hofmann, der von den Todten auferstandene, hat hier ein Concert veranstaltet, in welchem er sich als Componist und Sänger producirte; seine Leistungen fanden Beifall, namentlich der verständige und gefühlvolle Vortrag fand Anerkennung, besonderer Erwähnung in diesem Concerte verdient der unter Hrn. A. Voigt's Leitung ausgeführte Männerchor, so wie die von Hrn. Gäbrich und einigen Dilettanten vorgetragenen Trio's.

Leipzig. Frl. Henriette Nissen fährt fort, in den hiesigen Gewandhausconcerten das Publikum zu entzücken, sie sang im letzten Concert drei verschiedene Piecen: die „Siciliana“ von Pergolese, eine Arie aus „Ernani“ und die Gnaden-Arie aus „Robert der Teufel“. Mit allen drei Stücken electrisirte sie die zahlreiche Zuhörerschaft, man bewunderte besonders die oft gehörte Meyerbeer'sche Arie, die in neuer und geistreicher Auffassung von glänzender Wirkung war und durch die Harfenbegleitung des Frl Eyth noch gehoben wurde. Die letzgenannte junge Künstlerin trug ausserdem eine grosse Fantasie für die Harfe von Parish-Alvars sehr gelungen vor. Von Orchesterwerken hörten wir in diesem Concert eine Sinfonie vom Abt Vogler, ein klassisches Werk, sowie eine Ouverture von Bennett, „die Waldnymphe“ und die Olympia-Ouverture von Spontini. — Am nächsten Sonnabend wird Frl. Nissen auf der hiesigen Bühne in Lucia di Lammermoor auftreten. Am Sonntag kam der „Wasserträger“ von Cherubini neu einstudirt zur Aufführung. Noch immer fehlt unsrer Oper eine Sängerin an die Stelle der vor einigen Monaten nach Stuttgart abgegangenen Frl. Würst.

Ems. Jenny Lind hat als Anerkennung ihrer Verdienste um die hiesigen Armen, für welche sie ein Concert gab, vom Herzog von Bordeaux einen werthvollen Brillantring erhalten

Paris. Die Aufführungen des Propheten von Meyerbeer bringen der Oper ungeheure Einnahmen ein. Aus 29 bis 30 Vorstellungen war die durchschnittliche Einnahme 9000 Fr. Es ist aber nicht allein Frankreich und England, wo Meyerbeer's Meisterwerk zur Aufführung kömmt, sondern bis jetzt angenommen von den Theatern zu Lissabonne, Madrid, Barcelona, im Haag, Amsterdam, Petersburg, Odessa, Berlin, Hamburg, Dresden, Wien, München, Darmstadt, Frankfort, Breslau, Königsberg, Stockholm und New-Orleans

— Die Austheilung von Kreuzen und Medaillen für die Ausstellung der Industrie fand im grossen Saal des Justiz-Palastes statt. Der Präsident der Republik wohnte dieser Feier bei. 300 Blaseinstrumente unter Direction des Hrn. Hubert und ein Orchester zusammengesetzt von lauter Sax'schen Instrumenten, welcher letztere das Kreuz der Ehrenlegion empfing, begleiteten die Feier abwechselnd mit Musik. Ein Chor componirt besonders für diesen Tag von Halévy und vorgetragen von den Blaseinstrumenten machte eine ausserordentliche Wirkung.

— Donizetti's Lucia ist in einer Woche drei Mal im italien. Theater gegeben worden. Mme. Persiani glänzte in dieser, für sie geschriebenen Rolle ganz besonders, und wurde von Ronconi, Morelli und Moriani auf das Wirksamste unterstützt.

— Am Dienstag fand im Conservatoire eine Gesang-Prüfung statt zur Erwerbung eines Pensionats. Unter 40 Concurrenten sind nur 4 Eleven zugelassen worden. Unter diesen bemerkte man einen kleinen Corporal der Linie, für welchen Hr. Auber beim Kriegsminister sich verwandte um ihn vom Dienst zu befreien, und des jungen Fritz Dumas schöne Stimme und Methode verdiente die Fürbitte der examinirenden Juri.

Brüssel. Die Alboni enthusiasmirt jetzt Belgien, die ausserordentliche Künstlerin liess sich bis jetzt bei uns, in Gent und Antwerpen hören, überall wahrhafte Triumpfe feiernd.

Bordeaux. Goria gab hier so wie in Nantes Concerte, in welchem er mit grossem Beifall seine neuen Fantasieen über Thal von Andorra, Haydée etc. und das Webersche Concertstück mit Orchester spielte.

London. Ernst und Stephen Heller sind in diesem Augenblick hier und der berühmte Violinist hat bereits ein Concert in Exeter-Hall gegeben.

Birmingham. In unserer grossen Musikhalle ist die Marmorbüste Felix Mendelssohn-Bartholdys aufgestellt worden, es war dies der Ort, wo zum erstenmal Mendelssohns unsterblicher Paulus in England aufgeführt wurde.

— Am Ende einer Notiz, worin die sämmtlichen grösseren weltlichen und geistlichen Compositionen Rossini's von 1808—1829 aufgeführt werden, befindet sich auch die Angabe, dass Rossini mehr als 100 verschiedene Compositionen (?) der bekannten italienischen Canzone:

Mi languerò tacendo
Della mia sorte amara

geschrieben habe*).

Cincinati (Vereinigte Staaten). Der deutsche Gesangverein gab ein grosses Gesangfest, in welchem die Vereine zu New-York, Philadelphia, Pittsburg, Madsson, Louisville etc. ihn unterstützten.

*) Ein Gegenstück zu dem bekannten Wettstreit der Componisten der Canzone:

In questa tomba oscura
lasciami riposar. (Spen. Ztg.)

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch - litterarischer Anzeiger.

A. Pianofortemusik.

Ball-Blumen, Sammlung beliebter Tänze, Märsche etc. No. 3, 5—10. — Beethoven, L. v., Sinfonies trancrites p. L. Winkler. No. 1. 2. 3. Op. 21. 36. 55. — *Derselbe*, 2 Sonates faciles. Op. 49. No. 1. 2. Edition nouvelle. — *Derselbe*, 3 Walses favorites. Nouvelle Edition. — Bertini, H., Etudes musicales p. l. Pfte. à 4 mains. Op. 97. Cah. 1. 2. Nouvelle Edition. — Beyer, F., Repertoire des jeunes Pianistes. Petites Fantaisies instructives sur des motifs d'Opéras favoris. Op. 36. No. 23. — *Derselbe*, Bouquets de Melodies. Op. 42. No. 19. 23. — Boekmühl, R. E., 4 grands Morceaux de Salon caractéristiques p. Vcelle. et Pfte. Op. 62. Cah. 1. 2. — *Bratfisch, A., Fantaisie melancholique en forme de Nocturne. Op. 4. — Briccialdi, G., Fantaisie p. l. Flûte av. Pfte. sur des motifs ecossais. Op. 51. — Brunner, C. T., Dessins musicales. 6 Morceaux élégants et faciles. Op. 130. Cah. 1. 2. — *Derselbe*, Fantaisie sur des motifs favoris de l'Opéra: le Prophète de Meyerbeer. Op. 143. — *Derselbe*, Fantaisie sur d'air Irlandais populaire: the last Rose of Summer. Op. 144. — *Derselbe*, Fantaisie sur l'air favori: Die Fahnenwacht v. Lindpaintner. Op. 145. — *Derselbe*, Bouquet de Martha. Divertissement sur des motifs favoris de l'Opéra: Martha de Flotow. Op. 146. — Chotek, F. X., Beliebte Lieder ohne Worte übertragen. cpl. u. No. 1. 2. — Clementi, M., 6 Sonatines faciles, progressives et doigtées. Op. 36. — Cramer, J. B., Praktische Pianoforte-Schule. Nach dem neuesten englischen Originale verbesserte und vermehrte Ausgabe. — *Czerny, C., 24 Préludes élémentaires en différents tons. Op. 501. — *Derselbe*, le Plaisir du jeune Pianiste après les premières Leçons. Choix de 160 petites Récréations en forme d'airs, Fantaisies, Rondolettos, Transcriptions, Chansons sans paroles, Danses, Scherzos, Variations etc. sur les Mélodies les plus favorites récueillis, transcrits, variés, doigtés et arrangés dans l'Ordre progressif. Op. 794. Cah. 17—29. — *Derselbe*, 10 grandes Fantaisies concertantes p. 2. Pfte. sur des motifs choisis des Opéras classiques et modernes. Op. 797. No. 5—8. — *Derselbe*, 3 Rondeaux-Galops brillants. Op. 805. No. 1—3. — *Derselbe*, Rondeau brillant p. l. Pfte. à 4 mains. Op. 806. — *Derselbe*, Rondeau brillant. Op. 810. — Czerny, C. et M. Durst, Production de Salon. Fantaisies p. Pfte. et Viol. concertantes sur des motifs favoris des Opéras. Op. 625. Cah. 7. 8 und Op. 15. 16. — *David, F., 12 Salon-Stücke f. Violine u. Pfte. Op. 24. Heft 1. — Donizetti, G., Potpourri No. 22 à 4 mains p. l. Pfte. sur les motifs favoris de l'Opéra: Linda die Chamonnix p. H. Cramer. — Dulcken, Luise, Polka de la cour. — Durst, M., Op. 15. 16. siehe: C. Czerny, Op. 625. Cah. 7. 8. — Fahrbach, P., Gemüths-Erheiterer. Walzer, Op. 78. — *Derselbe*, Erinnerung an Berlin. Walzer. Op. 79. — *Flügel, G., Blumenlese. Erstes Heft Op. 27. — Friese, A., Romance. Op. 2. — Gottschalk, L. M., la Savone. Ballade créole. Op. 3. — Halevy, F., Potpourri No. 88 sur les motifs favoris de l'Opéra: le Val d'Andorre p. H. Cramer. — Hartog, E. de, Calabraise. Tarentelle. Op. 19. — *Derselbe*, Poésies musicales. Op. 20. No. 1—3. — *Derselbe*, Sonate-symphonie. Op. 21. — Herz, H., Petite Méthode practique! Collection de Gammes, Passages et Préludes d'une Difficulté progressive et doigtée à l'Usage des Elèves qui desirent faire des Progrès rapides. Nouvelle Edition. — Hünten, F., 3 Fantaisies p. l. Pfte. à 4 mains sur des motifs favoris de l'Opéra: Martha de Flotow. Op. 166. No. 1—2. — Kalliwoda, J. W., 6 Airs styriens. Op. 156. Cah. 1. 2. — *Derselbe*, Fantaisie brillante sur Ernani de G. Verdi p. Violon avec Pfte. Op. 158. — Kayser, H. E., Repertoire des jeunes Amateures. Petites Fantaisies p. Pfte. et Violon. Op. 25. Suite 5—9. — Kuhe, G., Grand Polka de Bravour. Op. 19. — *Derselbe*, Romance. Op. 20. — *Derselbe*, l'Offerte. Valse gracieuse. Op. 21. — Kuhlau, F., Rondeaux sur des thèmes favoris. Op. 73. cpl. u. No. 1—3. Nouvelle Edition. — *Kullak, T., Ballade Op. 54. — Labitzky, J., Die Egerländer. Walzer im Ländler-Style f. d. Viol. m. Pfte., Pfte. zu 4

u. 2 Händen und leicht arrangirt. Op. 165. — *Derselbe*, Gruss an Leipzig. Galopp f. d. Pfte. zu 4 u. 2 Händen. Op. 166. — Lecarpentier, A., 3 petites Fantaisies sur Jerusalem de Verdi. Op. 134. No. 1—3. — Lemoine, H., Bagatelle sur un motif de l'Opéra 31 de H. Rosellen. — *Lenthner, L., Fantaisie brillante p. l. Violon avec Pfte. Op. 4. — Liszt, F., Transcriptionen, No 5. 6. — Litolff, H. 3 Morceaux caractéristiques. Op. 54. No. 1. — Loewe, T., 3 Airs sans paroles. Op. 4. — Marcailhou, G., La Couronne de Roses. Grande Valse. — Marks, G. W., Potpourris p. l. Pfte. à 4 mains. No. 53—55. 57. 58. Op. 134—136. 138. 139. — Martin, H., Transcriptions dans le style moderne et brillant sur des Airs nationaux. Op. 10. No. 1. — *Derselbe*, i Lombardi et Maria di Rohan. Grande Valse brillante. — *Derselbe*, Répertoire de l'Opéra italien. Pièces choisies des plus celèbres Opéras dans le Style facile et brillant. No. 7. 25. — *Mayer, C., 6 grandes Etudes-Fantaisies. Op. 100. Cah. 2. — *Derselbe*, Studien zur höhern Ausbildung im Pianofortespiel mit vollständigem Fingersatz. Op. 119. Heft 1. — Mendelssohn-Bartholdy, F., Wasserfahrt und Jägerabschied, übertragen f. d. Pfte. zu 4 Händen von F. Liszt. — Mercadante, H., Auswahl beliebter Stücke aus der Oper: i Briganti. — Meyerbeer, G., der Prophet. Grosse Oper ohne Worte arrangirt. — *Derselbe*, Potpourri sur même Opéra. — Miolan, A., 2 Polkas et 2 Mazourkas. Cah. 1. 2 — Mozart, W. A., Sonates les plus favoris. No. 1—4. — *Mühlenfeldt, C., Kinder-Vergnügen. Polka und Walzer f. Pfte. zu 4 Händen. — Musard, Marino Falliero. Quadrille. — *Derselbe*, le Ruban bleu. Quadrille. — *Derselbe*, Souvenir de Lyons. Quadrilles. — Onslow, G., 4. Symphonie à grand Orchestre arrangée p. l. Pfte. à 4 mains p. F. Mockwitz. Op. 71. — Opernfreund, der kleine, Sammlung vorzüglicher Opern in einer Auswahl der beliebtesten Melodieen, als Handstücke für den ersten Unterricht leicht arrangirt und mit Fingersatz versehen. No. 19-22. — Osborne, G. A., la Pastorale. Bluette. Op 74. — *Derselbe*, la belle nuit. Nocturne. Op. 75. — Piefke, J. G., Pecci-Ambrogio-Polka. Op. 12. Raff, J., The last Rose of Summer, la dernière Rose. Impromptu. Op. 46. — Reber, H., 6 Pièces p. Pfte. et Vclle. Op. 15. Suite 1—3. — Recueil, de Morceaux différents. No. 4—6. — Rupp, A., Polka über beliebte Themas aus der Oper: das Wunderwasser von Grisar und Flotow. — Sammlung von Ouverturen zu beliebten Opern f. d. Pfte. zu 4 und 2 Händen. No. 19—84. — Scheurer, C., Macbeth-Polka. — *Schmitt, J., 100 melodische Uebungsstücke in fortschreitender Stufenfolge. Heft 1. 2. — *Derselbe*, Kleine Pianoforte-Schule. — Schulhoff, J., Chansons des Paysans de Bohéme. Op. 25. — *Schurz, J., 12 Etudes. Op. 3. — Spohr, L., Grand Nonetto arrangé p. l. Pfte. à 4 mains par J. Breidenstein. Op. 31. — Stransky, J., Fantaisie f. d. Vcll. m. Pfte. über Lieder von F. Fuchs. Op. 13 — Strauss, J. Sohn, Marien-Quadrille. Op. 51. — *Derselbe*, Freiheitslieder. Walzer. Op. 52. — *Derselbe*, Annika-Quadrille. Op. 53 — *Derselbe*, Revolutions-Marsch. Op. 54. — *Derselbe*, Burschen-Lieder. Walzer. Op. 55. — *Derselbe*, Studenten-Marsch. Op. 56. — *Derselbe*, Ligourianer-Seufzer. Scherz-Polka. Op. 57. — *Derselbe*, Brünner Nationalgarde-Marsch. Op. 58. — *Derselbe*, Neue Steierische Tänze. Op. 61. — *Derselbe*, d'Woaldbuama. Walzer in Ländlerstyl. Op. 66. — *Tedesco, J., Revêries d'amour. Op. 14. 15. — Veit, W. H., le Gondolier. Romance. Op 28. — Verdi, G., Auswahl beliebter Stücke aus der Oper: Alzira. — *Derselbe*, Auswahl beliebter Stücke aus der Oper: il Corsaro. — *Derselbe*, Auswahl beliebter Stücke aus der Oper: il Finto Stanislao. — Volksmärsche, 2 slavische und 2 ungarische. — Waldmüller, F., Erholungen für die Jugend. Fantasieen, Rondo's und Variationen aus den beliebtesten Opern f. d. Pfte. zu 4 Händen im leichten Style arrangirt. Op. 47. No. 1. 2. — *Derselbe*, la Brise du soir. Grand Nocturne. Op. 61. — Wanczura, J., die ersten 12 Lectionen mit bezeichnetem Fingersatze und mit Berücksichtigung kleiner Hände. Op. 48. — Weber, C. M. de, Derniere Pensée musicale. Nouvelle Edition. — *Weber, F., Octaven-Caprice. — Willmers, R, Nocturne. Op. 62. — *Derselbe*, Empfindungen am Traumsee. Musikalische Idylle. Op. 65 — Witwicki, J., Duo p. Pfte. et Violon. Op. 19. — *Derselbe*, Variations brillantes sur un thême d'Ukraine. Op. 20. — Wolf, J., Bifolien. Sammlung von Original-Compositionen. No. 1. — Wolff, A., la Spagnuola. Nocturne. Op. 9. — Wollenhaupt, H. A., Air varié. Op. 11.

B. Gesangmusik.

*Arlet, L., Ständchen — Aurora, la d'Italia e di Germania. No. 328. 329. — *Barth, G., Sammlung von Chören und Quartetten für Männerstimmen. 5. u. 6. Heft. Op. 17. No. 3. 4. — Behls, P. F., Geständniss für Bass oder Bariton. — Bertelsmann, C. A., 3 Gesänge für tiefe Stimme. Op. 20. — *Biehl, C., Ständchen f. Sopran oder Tenor, Alt oder Bariton. Op. 2. — **Derselbe*, am Brunnen f. Tenor, f. Bariton. Op. 3. — **Derselbe*, der Verbannte f. Bariton od. Bass. Op. 5. — *Breidenstein, R., 6 Lieder für 4 Männerstimmen. — Cobelli, R., der Minnesänger. — Concone, J., Leçons de Chant pour le medium de la voix L. 1. 2. Nouvelle Edition. — *Essen, H., 3 Mädchen-Lieder. Op. 28. — **Derselbe*, 3 Lieder mit Horn od. Vcll. Op. 29. — Fesca, A., Lieblings-Gesänge aus der grossen romantischen Oper: Der Troubadour. No. 1—8. — Fischer, C. L., O armes, armes Vaterland für Sopran oder Tenor m. Pfte. oder Guit. Op. 7. No 1. — *Flotow, F. v., Ständchen f. Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Harfe und Oboe oder Pfte., Violine oder Flöte, auch für 1 Stimme. — *Flügel, G., 3 Gesänge für Alt. Op. 28. — Fontaine, Mortier de, Erloschene Liebe. Op. 8. — *Franck, H., Der Ferge. Ballade f. Bass. Op. 11. — *Friese, A., 3 Lieder. Op. 3. — Gaude, F., Süsses, heiliges Vergessen! Abendlied eines Klausners. — Geissler, C., Deutsche Bauer- und Schwertlieder für 4stimmigen Männergesang. Heft 1. Op. 87. Part. und Stimmen. — Gumbert, F., 5 Lieder f. Alt od. Bariton. Op. 28. — *Jimmerthal, H., Evangelisches Choralmelodieenbuch, enthaltend die vorzüglichsten Choräle älterer und neuerer Zeit in ihren ursprünglichsten Tönen und Rhythmen herausgegeben. — *Jungmann, A., Serenade. Lied f. Sopran oder Tenor. Op. 1. — **Derselbe*, im Wald. Lied f. Sopran oder Tenor, Alt od Bass. Op. 6. — Koch, C., die nächtliche Erscheinung zu Speyer. Ballade. Op. 12 — Köhler, L., 5 Lieder für Sopran oder Tenor. Op. 8. — Krug, D., Deutsches Fahnenlied für 4 Männerstimmen oder 1 Singstimme. — Kücken, F., Lied „Gut' Nacht fahr' wohl mein treues Herz" f. Bass oder Alt. Op. 52. No. 1. Lenz, L., 3 Gedichte für 2 Singstimmen. Op. 43. No. 1 3. — *Liederbuch des Wiener Männergesang-Vereins Chöre und Quartetten f. Männerstimmen. Zweiter Jahrgang. Lief. 5. — Liederkranz, Sammlung auserlesener Lieder und Gesänge. No. 4. 6. 14. — *Melchert, J., Liederkranz. Op. 3. Heft 2. No 1—4. *Derselbe*, O stille dies Verlangen, für Bariton und Tenor. Op. 15. —

(Schluss folgt.)

Sämmtlich zu beziehen durch **Bote & Bock** in Berlin, Breslau u. Stettin. — Die mit * bezeichneten Werke werden besprochen.

☞ **Dieser Nummer liegt ein Verlags-Bericht von Conrad Glaser in Schleusingen bei.**

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8 Stettin, Schulzenstr. No. 340.

Druck von J. Petsch in Berlin.

An alle deutsch gesinnte und deutsch singende Männergesangvereine.

Der unterzeichnete Verleger macht dieselben mit einem neuen Werke des beliebten Lieder-Componisten

JULIUS OTTO

kannt.

Zu den drei Lieder-Cyklen:

„**Sängersaal**“ — Partitur und Stimmen Rℓ. 1. 12½ Sgℓ.
„**Burschenfahrten**“ — Partitur, Stimmen und Textbuch Rℓ. 2. 12½ Sgℓ.
„**Gesellenfahrten**“ — Partitur, Stimmen und Textbuch Rℓ. 2. 13 Sgℓ.

t ein vierter Cyclus erschienen, unter dem Titel:

SOLDATENLEBEN.

Dichtung von Julius Otto, d. J.

Für Männergesang componirt

von

Julius Otto.

Partitur Thlr. 1. 10 Sgr., jede der vier Stimmen 12 Sgr.; das Textbuch 2½ Sgr.

Inhalt:

Erster Theil:
Nr. 1. Ausmarsch.
„ 2. Soldatenlust.
„ 3. Fahneneid.
„ 4. Beim Exerciren.
„ 5. Am Wachtfeuer.
„ 6. Reiterlied.
„ 7. Grabgesang.
„ 8. Marsch.

Zweiter Theil:
Nr. 9. Im Lager.
„ 10. Wachtlied.
„ 11. Husarenlied.
„ 12. Tanz: Walzer u. Zweitritt.
„ 13. Liebesabschied.
„ 14. Die Schlacht.
„ 15. An Deutschland.

---

e Zeitschrift: Teutonia, 3r Jahrgang, Nr. 24. giht über die Composition „Soldatenleben“ folgenden Bericht:

„Den drei Liedercyklen „**Sängersaal**,“ „**Burschenfahrten**“ und „**Gesellenfahrten**,“ durch die neuerdings r Name Otto so beliebt geworden ist, wird in Kurzem ein vierter Cyklus von Männerquartetten — Verlag von C. Glaser — gen:

„Soldatenleben.“

Wir haben Gelegenheit gehabt, das Manuskript dieser Lieder vor Beginn des Druckes durchzusehen und können nicht hin, jetzt, wo das Erscheinen des Heftes nahe bevorsteht, alle Freunde des Männergesangs darauf aufmerksam zu machen. Auf dem Gebiete der Musik freilich ist der Name Otto seine eigene beste Empfehlung; indess wollen wir nicht unterlassen, auch njenigen das Werk zu empfehlen, die sich vielleicht durch den Titel von dem Genusse desselben abhalten lassen. Die Ereignisse s Jahres 1849 nämlich haben in so manchen deutschen Herzen eine dem Kriegerstande feindliche Stimmung zurückgelassen, die s vorliegende Werk vielleicht weniger freundlich aufnehmen dürfte, als es in der That verdient, — ein Schicksal, das diese Zeilen zuwenden versuchen wollen.

Ganz in der Art der frühern Cyklen wechseln auch in dem „Soldatenleben“ Deklamation und Gesang mit einander ab, alle mente des Soldatenlebens erschöpfend und die Leiden und Freuden des Kriegshandwerks in treffenden Zügen schildernd. Aber r Soldat, wie er hier dargestellt wird, ist nicht der sklavische Söldner, den das starre Commando fesselt und zur Maschine macht, nein, es ist der Soldat, wie er sein soll, der ideale Krieger, der Staatsbürger, der zu den Waffen greift, um Vaterland, Freiheit d Recht zu schützen, und der hierin seine würdigste, aber auch seine einzige Aufgabe findet. Dass es bei der Schilderung eines chen Soldaten ohne Ausklänge aus der Zeitgeschichte nicht abgehen konnte, ist natürlich; ja man sieht es fast den Liedern wie r Deklamation an, dass sie theils vor, theils nach den Ereignissen des Mai geschrieben wurden. Wir wünschen lebhaft, dass des hters Prophezeiung am Schlusse des „Soldatenlebens“ von der grossen Zukunft des Vaterlandes besser in Erfüllung gehen g, als bis jetzt jene Prophezeiung am Schlusse der „Gesellenfahrten,“ die sich an den bekannten Toast des Reichsverwesers knüpfte, in Erfüllung gegangen ist.

So viel vom Texte. Die Composition hat ganz jene Frische und Lebendigkeit, jenes Volksthümliche und Sangbare, das Lieder Otto's, des Vaters, so beliebt und so verbreitet gemacht hat. Es war das nicht anders zu erwarten, da auch hier dem

Componisten von dem Dichter so trefflich vorgearbeitet war. Die Lieder werden sämmtlich die beabsichtigte bald ergreifende, ba erheiternde Wirkung nicht verfehlen, und wir freuen uns schon im Voraus auf die Zeit, wo sie uns aus den Reihen der wehrfä higen Söhne Deutschlands (denen das Werk gewidmet ist) entgegenklingen werden. Es würde hier zu weit führen, die (fünfzehn Nummern einzeln zu besprechen; wir beschränken uns darauf, einige zu erwähnen, von denen wir uns eine ganz besonders nachhal tige Wirkung versprechen, wie unter den ernsten Liedern Nr. 3 den Fahneneid, ein frischer, kräftiger Chor, dessen Refrain „für Freiheit, Gott und Vaterland!“ sowie der Schluss der dem Liede vorausgehenden Deklamation dem Publikum sofort zeigt, wi sich Dichter und Componist die Soldaten gedacht haben, die ihre Lieder singen sollen, — Nr. 6, das Reiterlied, gleich schön al Dichtung wie als Composition, in dessen wilden, düstern Klängen uns die Todesfreudigkeit einer nächtens ins Verderben jagende Reiterschaar entgegentönt, — Nr. 7, den Grabgesang zu Ehren der gefallenen Helden, — Nr. 10, das Wachtlied, eine mar kige, volksthümliche Dichtung, einfach aber höchst effektvoll componirt — es wurde bereits vor Kurzem in Dresden in dem grosse Concert zum Besten der durch die Maiereignisse Erkrankten und Verwaisten mit Instrumentation aufgeführt und mit dem grösste Beifall aufgenommen. Unter den heitern Liedern heben wir vorzüglich hervor Nr. 2, „Soldatenlust,“ ein Baritonsolo mi Chor, — Nr. 4, „Beim Exerciren,“ ein Tenorsolo — der alte Dessauer-Marsch — mit Chor, — Nr. 5, „Am Wachtfeuer,“ ein Quodlibet, Deklamation mit Gesang, — Nr. 8, den Marsch, vorzüglich das reizende nette Trio desselben, und Nr. 14, de Tanz, einen ächten, rechten Bauernwalzer, der mit einem derben, gemüthlichen Zweitritt schliesst. Eigenthümlich und von ergrei fender Wirkung ist der Schluss des Ganzen, Nr. 15, „An Deutschland.“ In wehmüthigen Klängen — die Melodie: „Was is des Deutschen Vaterland?“ in H-moll — richten Componist und Dichter die Trauerfrage an Deutschland: „Deutschland: „Du blu tendes, zerrissnes Herz, zerfleischt von tausend Wunden, du zuckst in bangem Todesschmerz — wirst nimmer du gesunden? Aber der Muth, der fromme Glaube siegt — die Volksmelodie kehrt wieder in Dur, und das Ganze schliesst mit dem alten, herrli chen Liede, in dem eine ganze Welt voll Gottvertrauen liegt: „Ein' veste Burg ist unser Gott,“ die alte ächte Melodie mit ihre eigenthümlichen, grossartigen Harmonie, der 1. Vers einfach, der 2. figurirt. Die Deklamation aber schliesst der Dichter mit jene herrlichen Worten Geibels, in die wir freudig mit Millionen einstimmen: „Es muss **doch** Frühling werden!“

„So der Gegenwart angepasst dürften diese Lieder besonders willkommen sein: es bestehen ja bereits in mehreren Länder Militärgesangvereine; unter den einberufenen Landwehrmännern und Reservisten sind Viele Mitglieder von Gesangvereinen un werden die geliebte Kunst auch unter den Waffen pflegen wollen: so kann und mag denn das vorliegende Werk, indem es roher Gesänge verdrängt, auch seinerseits dazu beitragen, in unsern Armeen den ächten, deutschen Soldatensinn, der zugleich ein ächte deutscher Bürgersinn ist, zu wecken und zu kräftigen. —“

C. C. Th.

Alphabetisches Verzeichniss
der
im 1. — 30. Heft
von
ERNST UND SCHERZ
vorkommenden Lieder und Gesänge.

Die Zahl hinter jeder Zeile bedeutet das Heft, in welchem sich die Composition befindet.

Abt, Franz, Walzer: Juchheisa, juchhei. 9.
— Sabbathfeier: Stille ruht die Erde. 11.
— Ich trink und werde doch nicht satt. 11.
— Barcarole: Komm Liebchen, schon zittert der Mond. 13.
— Nun Kameraden in die Schlacht. 14.
— Der Abend sinkt, in dunkeln Nebelschleiern ruht die Welt. 18.
— Frisch Kameraden, lasst uns ziehen. 22.
— Auf den freien lichten Höh'n. 22.
— Glockentöne: Durch die kühle Morgenluft. 24.
— Tambourlied: Ich bin der Tambour Komm. 26.
— Gebet während der Schlacht: O du Herr unser Gott. 26.
— Trinklehre: Das erste Glas dem grossen Geist. 30.
Ackens, C. F., Ständchen: Still, sie schläft. 9.
— Soldatenlied; Wenn man beim Wein sitzt. 19.
Adam, C. F., Waldeinsamkeit: Im schattigen Haine. 7.
— Grüss Gott dich Schatz. 11.
Adam, J., Wie könnt ich dein vergessen. 8.
Anacker, A. F., Der junge Jäger. 13.
— Unten und Oben: Sehnt Dein armes müdes Herz. 14.
— Hänerlied: O wie schön ist es auf den Bergeshöhn. 14.
Anding, M., Ein König ist der Wein. 14.
— Mein Deutschland, mir ist so weh. 21.
Becker, V. E., Ade du lieber Tannenwald. 1.
— Ein Kirchlein steht im Blauen. 3.
— Geschichte von den 27 Franzosen. 13.
— Brüder lasst uns singen. 18.
— Frisch ganze Kompagnie. 18.
— Im Walde wenn die Bäume grün. 19.
— Freunde seht die Gläser blinken. 28.
Becker, V. E., Landsknechte im Frieden. 25.
— Jägers Ausmarsch: Es glänzet vom Thaue. 29.
Beer, J., Juden-Motette: Was ist der Mensch? 9.
— Der Vogel auf dem Zaune singt. 19.
Claudius, O., Ein Heller und ein Batzen. 23.
— Der Schwab in der Fremde. 23.
— Nun leb wohl du kleine Gasse. 24.
— Vier Musikanten ziehen vom Wald. 24.
— Des Müllers Blumen: Am Bach viel kleine Blum stehn. 29.
Fischer, W. jun., Ich zog zur hellen Stadt hinaus. 7.
— Auf das Herz hebt die Hand. 7.
— Wenn die Schwalben heimwärts ziehn. 8.
— Bekränzt von Blumen, reich an der Hoffnung Traum. 1
— Verglommen ist das Abendroth. 14.
— Kirmeslied. 8.
— Kirmeslied: Jetzt hebt die Kirmes an. 30.
Gnüge, Fr., Still, sie schläft! Nur leise etc. 22.
— Pater Guardian, hört uns an. 26.
Grabowski, J. H., Füllet die Becher, muntere Zecher. 23
Greger, K., Trinket, Brüder trinkt. 24.
— Freude, holde Tochter des Himmels. 26.
Grenzenbach, E., Mit schwarzen Segeln segelt mein Schiff. 1
Häser, A. F., Schenk ein den Wein, stoss an. 3.
Hiller, F., Soloquartett: O wär' ich ein See. 21.
Krauss, Th., Vorwärts: Deutschland du mein Vaterland. 3
Kreutzer, Conr., Die Abendwölkchen prangen. 1.
— Da ist er der liebliche Mai. 1.
— Kennst Du der Sehnsucht Schmerzen. 2.
— Die Welt ist schön, die Welt ist weit. 2.
— Mädchen, höret meine Lehre. 3.
— Heil dem deutschen Vaterland. 3.
— Es ging wohl über die Haide. 4.
— Schlummerst du schon? 4.
— Lieb ist ein Kind. 7.
— Oftmals hat es mich betrübt. 7.
— Trüber Himmel etc. 8.
Kühmstedt, Auf eines Berges Gipfel. 25.
Lachner, V., Lustig weil's Sonntag ist. 23.
— Es fliegt manch' Vöglein. 23.
Marschner, H., Und reiten wir in's Gefild hinein. 10.
— Wie herrlich ist mein Vaterland. 11.

arschner, H., Elle Liedchen leise. 14.
— Schlachtgesang. 14.
— Im Wirthshaus sitzt man etc. 21.
ethfessel, A., Es schlägt so warm und so bang das Herz. 22.
— Was brauset gleich dem Donnerklang. 21.
— Wehrlied: Nun so lasst uns jetzt hinaus marschiren. 29.
ewes, G., Morgen marschiren wir. 13.
öhring, F., Wenn ich so stille sitz und sinn. 25.
— Omnes erramus, omnes. 25.
— Lied der Kölner Bürgergarde. 29.
— Galopp: Auf Brüder auf. 30.
— Weinlied; Geriethe heuer doch der Wein. 30.
ühling, J., Stehe fest o Vaterland. 22.
— Hornerruf und Trommelschlag. 21.
üller, J. G., Hinunter mit dem letzten Rest. 11.
eithardt, A., Wir sehn vergnügt in unsrer Mitte. 1.
— Ein Königswort. 2.
— An der Katzbach. 2.
— Wer in die Liedertafel tritt. 4.
ohr, Fr., Wiedersehn, Wort des Trostes. 23.
tto, Franz, Motette: Was regen für Gefühle sich. 10.
— — Wo dort Unendlicher. 15.
— — Heilig, heilig. 20.
— Jul. jun., Piratengesang: Hurrah, hurrah. 11.
— — Der Büchsenschütze: Die treue Büchse in der Hand. 30.
— Jul., Ihr Blümlein alle, die sie mir gab. 4.
— Willkommen und ein deutscher Gruss. 5. 6.
— Es weht durch euren Frieden. 5. 6.
— Wenn der Frühling wieder kommt. 5. 6.
— Schlummerlied. 5. 6.
— Ich geh durch weite Fremde. 5. 6.
— Schüchtern bückt das Reh sich nieder. 5. 6.
— Lasst das Ruder niedersinken. 5. 6.
— Drauf und dran, dass die Funken stieben. 5. 6.
— Edite, bibite. 5. 6.
— Walzer: La la la-l. 5. 6.
— Stimmet an die Jubelchöre. 5. 6.

} Sängersaal, dritte Auflage.

— Canon: Es gehe allen wohl. 7.
— Gott du bist meine Zuversicht. 8.
— Frei muss der Sänger sein. 9.
— Zum Schlafen müd. 9.
— Aus der Heimath bin i gangen. 10.
— Wiesenquell, du winkst mir zu. 11.
— Von ihr war ich geschieden. 12.
— Marsch: Brrrrum. 12.
— Alles rings in tiefem Schweigen. 15.
— Gaudeamus igitur. 16. 17.
— Gegrüsst sei uns viel tausendmal. 16. 17.
— Kennt ihr das Wort, so hehr, so mächtig. 16. 17.
— Ein Fels in wildem Wogendrang. 16. 17.
— Brüder, lagert euch im Kreise. 16. 17.
— Den Arm voll Muth. 16. 17.
— Stille Nacht, heilige Nacht. 16. 17.
— Still und leise mit Bedacht. 16. 17.
— Vorwärts marsch. 16. 17.
— Ei Pfarrer, lieber Herre. 16. 17.
— Leb wohl, du treues Bruderherz. 16. 17.

} Burschenfahrten.

— Im Fliederbusch ein Vöglein sass. 18.
— Ich sass an einem Bache. 19.
— So pünktlich zur Secunde. 19.
— Als mein Aug zum erstenmale. 21.

Otto, Jul., Im Wald, im grünen Wald. 23.
— Feierlicher Glockenklang. 23.
— Aus den Trauben in die Tonne. 25.
— Lebe wohl, leb' wohl du schöne Stadt. 27. 28.
— Sagt, ist der Herr a Schlosser. 27. 28.
— Nettes Diarndel. 27. 28.
— Holdes Mägdelein. 27. 28.
— Frisch, Gesellen, rührt und regt. 27. 28.
— Ich kenn einen hellen Edelstein. 27. 28.
— I hab' halt oft schon meditirt. 27. 28.
— Macht Gesellen jetzt ein Ende. 27. 28.
— Im Wein ist Wahrheit, glaubet mir. 27. 28.
— Quodlibet. 27. 28.
— Lasset die feurigen Bomben etc. 27. 28.
— Wohl schuf des lieben Gottes Hand. 27. 28.

} Gesellenfahrten *).

Reissiger, C. G., Hauch der Liebe ist das Lüftchen. 8.
— König Saul. 8.
— Eine Rose send ich dir. 15.
— Schneiderlied. 15.
— Es blüht ein schönes Blümchen. 26.
Schladebach, J., Grad' aus dem Wirthshaus. 9.
— Cant.: Das ist die heil'ge Wundernacht. 12.
— Was soll mir eine halbe Wein? 13.
Schneider, Fr., Hoffnung, Immergrün. 1.
Schumann, R., Canon: Zürne nicht. 26.
Seifert, R., In Windsgeräusch, in stiller Nacht. 19.
— Wer recht in Freuden wandern will. 22.
— O du mein Mond in stiller Nacht. 22.
— Mei Mutter mag mi net. 26.
Sobolewsky, E., Die Bowle fort. 15.
Spohn, C., Frühlingsglaube: Die linden Lüfte sind erwacht. 29.
Stuckenschmidt, J. H., Herab von den Bergen zum Thale. 30.
Stunz, J. H., Lied der Landsknechte. 4.
Trube, A., Hinaus, die Wogen sinken. 24.
Truhn, H., Ich bin zu trinken stets gewillt. 1.
— Ausgehalten, kämpft sie nieder die Gewalten. 2.
— Die bange Nacht ist nun herum. 3.
Voigt, Th., Tafellied: Es leben die Weiber. 29.
Wandersleb, A., Weit in die Ferne. 19.
Wigers, F., Das neue Lied vom Rhein. 26.
Zöllner, A., Trink Kamerad. 1.
— Der Müller und die Schneider. 3.
— Komm, Kamerad, komm. 4.
— Des Morgens, wann die Hähne krähen. 4.

Ferner ist in meinem Verlage erschienen:

Becker, V. E., 5 Wanderlieder von Wilh. Müller. Partitur 8 sgr. — Die vier Stimmen 12 sgr.
Schladebach, Dr. Jul., Cantatina (Nr. 2) zum Weihnachtsfeste, für 4 Männerstimmen ohne Begleitung. Partitur 12 sgr. — Stimmen 12 sgr.
Originalbibliothek d. deutschen Männergesanges 1. Bd. Rthlr. 1. 6 sgr. 2. Bd. Rthlr. 2. —
Otto, J., Schluss- und Jubelchor aus dem „Sängersaal" besond. Abdr. 2. Aufl. Partitur 2½ sgr. 4 Stimmen 4 sgr.
Otto, J., jun., Textbüchlein zu Ernst und Scherz 16. 17. Heft (Burschenfahrten) 2½ sgr.
27. 28. Heft (Gesellenfahrten) 3 sgr.
31. 32. Heft (Soldatenleben) 2½ sgr.

---

*) Herr Capellmeister Reissiger, welchem ich die Partitur dieses Werkes sandte, schrieb mir darauf:

„Ich danke Ihnen für die gütigst übersendeten „Gesellenfahrten" unsers trefflichen und bewährten Liedermeisters Otto. Wer mit Fug und Recht bereits so eingebürgert ist, wie mein geehrter Freund, bedarf keiner weitern Anpreisungen. Er hat schon oft den Nagel auf den Kopf getroffen und auch hier ist es ihm meiner Meinung nach vollständig gelungen. Seine „Burschenfahrten" sind ja in aller Sänger Mund und da der Dichter wiederum dem Componisten vortrefflich in die Hände gearbeitet hat, so wird die „Gesellenfahrten," die in musikalischer Hinsicht alle Vorzüge der erstgenannten theilen, unbezweifelt ein gleiches günstiges Loos treffen."

C. G. Reissiger.

Zöllner, A., der deutsche Männerchor, leicht ausführbare Originalcompositionen für Männerstimmen. 1. und 2. Band, jede Stimme eines Bandes $7\frac{1}{2}$ sgr. (Partituren sind von diesen beiden Bänden nicht gedruckt, aber in Abschrift zu haben.)

— der deutsche Männerchor. 3. Bd. 1. Hälfte. Partitur 5 sgr. — 4 Stimmen 15 sgr.

— desselben Werkes 3. Bd. 2. Hälfte. Partitur 5 sgr. — 4 Stimmen 15 sgr.

— desselben Werkes 4. Bd. 1. Hälfte. Partitur 10 sgr. — 4 Stimmen 15 sgr.

— desselben Werkes 4. Bd. 2. Hälfte. Partitur 10 sgr. — 4 Stimmen 15 sgr.

— Liebe, religiöser Gesang von Hoffmann von Fallersleben. Für Männerchor. (Mit Begleitung von 2 Hörnern, 2 Posaunen ad libitum). Partitur mit den 4 Instrumentalstimmen $7\frac{1}{2}$ sgr. — Jede der 4 Stimmen $1\frac{1}{4}$ sgr.

Behufs Aufführung dieses Gesanges bei grossen Gesangfesten ist eine vollständige Begleitung aller nöthigen Blechinstrumente für 2 thlr. 25 sgr. zu haben.

— Frühlings-Abend und Nacht. Sechs Lieder von Ludw. Storch, für Männerstimmen componirt. (Partitur nicht gedruckt). Alle 4 Stimmen 10 sgr.

Teutonia. Literar. krit. Blätter für den deutschen Männergesang. Herausgegeben von Julius Otto und Dr. J. Schladebach.
Erster Jahrgang 1846. 1 thlr. 10 sgr.
Zweiter Jahrgang 1847. 1 thlr. 10 sgr.
Dritter Jahrgang 1848. Januar bis Juni 20 sgr.
Dritter Jahrgang 1849. Januar bis Juni 20 sgr.

Ferner ist in demselben Verlage erschienen:

SOLO-QUARTETTE
für 4 Männerstimmen.
1. Heft.
Von **Franz Abt** in Zürich.
Partitur und Stimmen: 9 Sgr.

Von demselben Componisten:

Fünfmalhunderttausend Teufel.
Gedicht von **Oettinger.**
Für Männerchöre.
Partitur und Stimmen: 10 Sgr.

Noch mache ich aufmerksam auf eine Originalsammlung von Liedern und Gesängen für **gemischten** Chor, welche ebenfalls in meinem Verlage erscheint, unter dem Titel:

SÄNGERHALLE.

Lieder und Geſänge, geiſtlich und weltlich, für Sopran, Alt, Tenor und Baſs,
(ohne Begleitung)
in deutschen Originalcompositionen.
Herausgegeben von **Dr. Julius Schladebach.**
1. 2r Band. Partitur u. Stimmen.

Preise
von

„ERNST UND SCHERZ"
und
„SÄNGERHALLE."

Ernst und Scherz.	Partitur: Heft 1. 2. 3. 4. 7. 8. 11. 14. 18. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 29. 30. à 6 sgr.	Rℓ. 3.	12 Sgr.
	Heft 9. 10. 12. 13. 15. 19. 20. à 9 sgr.	„ 2.	3 „
	Heft 5. 6. $\frac{3}{4}$ thlr. 16. 17. thlr. 1. 27. 28. thlr. 1. 31. 32. thlr. 1. 10 sgr.	„ 4.	$2\frac{1}{2}$ „
		Rℓ. 9.	$17\frac{1}{2}$ Sgr.
	Stimmen: Heft 1—15. 18—26. 29. 30. à 4 St. 10 sgr. Jede Stimme einz. $2\frac{1}{2}$ sgr.	Rℓ. 8.	20 Sgr.
	Heft 16. 17. 27. 28. jede Stimme einz. $\frac{1}{3}$ thlr. 31. 32. jede St. 12 sgr.	„ 4.	8 „
		Rℓ. 12.	28 Sgr.
Sängerhalle.	Partitur: Heft 1—7. à 5 sgr.; — 8. 9. 12. à 7 sgr.; — 10. 11. à 6 sgr.	Rℓ. 2.	8 Sgr.
	Stimmen: Heft 1—12. à 4 St. 10 sgr. Jede Stimme einzeln $2\frac{1}{2}$ sgr.	„ 4.	— „

Schleusingen, im November 1849.

Conrad Glaser.

Dritter Jahrgang № 49. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 5. December 1849.

Zu beziehen durch:
WIEN. Pietro Mechetti qm Carlo.
PARIS. Brandus et Comp., 87. Rue Richelieu.
LONDON. Cramer, Beale et Comp., 201. Regent Street.
St. PETERSBURG. A. Büttner.
STOCKHOLM. Hirsch.

NEW-YORK. Scharfenberg et Luis.
MADRID. Union artistico-musicae.
ROM. Merle.
AMSTERDAM. Theune et Comp.
MAYLAND. J. Ricordi.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerst. 8, Stettin, Schulzenst. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Halbjährlich 3 Thlr. }
Jährlich 3 Thlr. } ohne Prämie.
Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. }

Inhalt: Das zu starke Herantreten der Unterkinnlade an die Oberkinnlade beim Singen. — Recensionen (Liederschau). — Berlin (Musikalische Revue). — Correspondenz (Paris). — Feuilleton (Die musikalischen Instrumente von Ad. Sax etc.). — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Das zu starke Herantreten der Unterkinnlade an die Oberkinnlade beim Singen,

Von *F. Angermann.*

Das zu starke Herantreten der Unterkinnlade an die Oberkinnlade beim Singen ist ein Fehler, der sich dem Gesanglehrer beim Unterrichten häufig hartnäckig entgegenstellt. Man hat zu seiner Beseitigung verschiedene Mittel angewendet. Die gebräuchlichsten derselben sind zwei metallene Klammern, die durch eine schmale, ebenfalls metalleno Platte mit einander verbunden sind, und ein Korkpfropfen. Die Klammern werden an den Unterbackzähnen so befestigt, dass die metallene Platte über den vordern Theil des Zungenrückens hinwegliegt, der Korkpfropfen wird meistentheils zwischen die Vorderzähne genommen.

Der Umstand, dass bei der Anwendung der Klammern dor hintere Theil des Zungenrückens und die Zungenwurzel meist anschwollen, weil sich dio Zunge, durch den Druck der Platte auf ihren Rücken gereizt, nach hinten zusammenzieht, besonders aber der Umstand, dass man den Fehler durch einfachere Mittel als durch die Klammern und den Korkpfropfen heilen kann, bestimmte mich, mich gegen den Gebrauch derselben zu erklären.

Kommt mir der Fehler vor, so stelle ich den Schüler vor einen Spiegel, mache ihn auf seine fehlerhafte Kinnladenhaltung aufmerksam und zeige ihm die rechte, die erfolgt, wenn die Unterkinnlade so weit von der Oberkinnlade entfernt ist, dass der vordere Theil des Zeigefingers zwischen die Ober- und Unterzähne gesteckt werden kann. Ist der Schüler im Stando, dio Unterkinnlade diese Stellung einnehmen zu lassen, so lasse ich ihn ein offnes, helles *a* angeben und aushalten. Bei dem Aushalten desselben achte ich darauf, dass die Stellung der Unterkinnlade dieselbe bleibt. Kann der Schüler trotz der erfolgten Zurechtweisung die verlangte Stellung der Unterkinnlade nicht annehmen, so lasse ich ihn die Spitze des Zeigefingers so in den Mund nehmen, dass durch dieselbe kein Mundtheil in seiner Bewegung gehindert wird. Nachdem dies geschehen ist, lasse ich ihn das *a* angeben und aushalten. Habe ich dasselbe in dieser Weise einige Zeit hindurch singen lassen, so versuche ich, ob der Schüler im Stando ist, auch ohne Hülfe des Fingers die Kinnladon bei dem Singen des *a* hinlänglich weit von einander zu entfernen. Kann er dies noch nicht, so lasse ich ihn den Finger von Neuem zwischen die Zähne nehmen. Kann er es, so gehe ich vom *a* aus auf der einen Seite zum *e* und *i*, auf der andern Seite zum *o* und *u* über. Ich thue dies in der Weise, dass ich zwischen den beiden Vocalen *a–e*, *e–i* etc. nicht absetzen, aber auch dieselben nicht ineinander ziehen lasse, so dass die Bildung derselben undeutlich würde. Bei dem Uebergehen aus einem Vocale in den andern und bei dem Aushalten des letzteren achte ich darauf, dass dio Kinnladenhaltung stets dieselbe bleibt. Wo dies nicht der Fall ist und eine Zurechtweisung nicht ausreicht, lasse ich die Vocale singen, indem ich den Zeigefinger wieder zwischen die Zähno nehmen lasse. In dieser Weise verfahre ich, bis ich die normale Bildung der sämmtlichen Vocale erreicht habe.

Diese erfolgt beim *A*, wenn dio Unterkinnlade in der von mir bereits angegebenen Weise von der Oberkinnlade entfernt ist, die Spitzen der Oberzähne etwa den fünften Theil ihrer Länge, die Spitzen der Unterzähne etwa in der Stärke eines Kartenblattes durch die Lippen unbedeckt blei-

ben, die Zunge horizontalflach im Munde liegt, die vordern Theile derselben erblickt werden können und zwischen den äussern Rändern derselben und den Unterzähnen kein Zwischenraum bleibt, das Gaumensegel mit dem Zäpfchen die Stellung, einnimmt welche es bei einem leichten Lächeln hat.

Bei der Bildung des *E* wölbt man den Zungenrücken etwas, die ganze Zunge nimmt dadurch eine ovale Stellung an und berührt die hintern Oberbackzähne etwa bis zu dem zweiten derselben, der an den Oberaugenzähnen liegt, so jedoch dass die äussersten Ränder der Zunge an den Unterzähnen liegen bleiben. Die Oeffnung des Mundes im Innern wird dadurch verengert. Diese Verengerung ist bei der Bildung des *I* noch stärker, indem die Zunge die Oberbackzähne etwa bis zu den Oberaugenzähnen berührt und unter Umständen noch einen Theil des harten Gaumens, natürlich auf beiden Seiten in gleichem Maasse bedeckt. Ob der Gaumen überhaupt bedeckt wird, und wenn das, wie viel, das hängt von der Schärfe des *I* ab, welches man bilden will. Bei ganz scharfem *I* wird der gewölbte Zungenrücken fast ganz gegen den Gaumen gelegt; es höhlt sich derselbe dann ein wenig in der Mitte und gestattet auf diese Weise dem Vocal den Ausweg durch eine ganz enge Oeffnung.

Beim *E* werden die Lippen etwas schärfer gespannt, als dies beim Bilden des *A* der Fall ist, beim *I* noch schärfer als beim E; die Mundwinkel sind daher beim *E* kleiner als beim *A*, beim *I* kleiner als beim *E*.

Das *O* wird gebildet, indem sich der horizontalflache Zungenrücken, wie er zur Bildung des *A* nöthig ist, in der Mitte bis zur Zungenspitze hin, etwas aushöhlt und sich die Lippen etwa bis zu den Augenzähnen hin schliessen, die vordern Zähne jedoch in der bei der Beschreibung der Bildung des *A* angegebenen Weise blicken lassen.

Bei der Bildung des *U* ist die Höhlung der Zunge wie die Schliessung der Lippen eine noch stärkere als die des *O*.

Ganz genaue Bestimmungen hinsichtlich des Gebrauchs der einzelnen Mundtheile bei der Bildung der Vocale lassen sich nicht geben, da die Bauart der Mundtheile bei allen Menschen verschieden ist und daher auch der Gebrauch derselben verschieden sein muss. Der Klang der Vocale giebt das Kriterium, wie weit die Verengerung oder Erweiterung der Mundhöhle im Innern durch die Zunge, von aussen durch die Lippen sein müsse.

Habe ich bei der Bildung der Hauptvocale die Kinnladenhaltung normal erstrebt, so gehe ich zu den Nebenvocalen über. Diese haben die Haltung des hintern Theils des Zungenrückens wie die Stellung der Lippen von den Hauptvocalen, des *Ä* vom *A*, des *Ö* vom *O*, des *Ü* vom *U*, die Stellung des vordern Theils des Zungenrückens und der Zungenspitze jedoch vom *E*. (s. Näheres in meiner „Lautlehre.“)

Habe ich auch bei der Bildung der Nebenvocale die normale Kinnladenhaltung erstrebt, so schreite ich zur Konsonantenbildung vor. Bei dieser findet es häufig statt, dass der Schüler die Kinnladen nicht nur einander sehr nahe bringt, sondern dieselben sich sogar berühren lässt und sie bei der Bildung des nachfolgenden Vocals auch nicht normalmässig von einander entfernt. Es kommt dies hauptsächlich bei den Konsonanten *n*, *l* etc. vor. Wo dieser Fall auftritt, thut man am besten, den Vocal, der für sich bereits normalmässig erstrebt ist, zuerst singen und an seinem Ende den Konsonanten bilden zu lassen. Bei der Bildung des Konsonanten muss man alsdann hauptsächlich darauf sehen, dass dieselbe schnell erfolgt, d. h. dass die Mundtheile unmittelbar nach ihrem Aneinandertreten wieder auseinandertreten. Hat man die richtige Bildung der Konsonanten*) hinter dem Vocale, so muss man dieselbe vor demselben erstreben. Hier kommt es hauptsächlich darauf an, die Mundtheile, welche die Konsonanten bilden, momentan an- und auseinandertreten und in dem Augenblick des Auseinandertretens der Mundtheile den Vocal entschieden bilden zu lassen.

Ist auch die Aussprache in der gewöhnlichen Rede durch die falsche Kinnladenhaltung schlecht und undeutlich und will ich diese zugleich verbessern, so lasse ich die Vocale, nachdem ich sie in der früher angegebenen Weise normalmässig erstrebt habe, kürzer und kürzer werden, bis sie den Grad der Kürze erreicht haben, wie er zu ihrem Sprechen nöthig ist. Was die Konsonantenbildung betrifft, so ist es bei den Sprechübungen häufig zweckmässig, den Konsonanten stumm hinter dem Vocal bilden zu lassen. Es hört alsdann der Vocal zu tönen auf, bevor der Konsonant gebildet wird. Hierdurch entsteht eine Lücke zwischen der Vocal und Konsonantenbildung. Diese wird durch Uebung verringert, bis sie endlich ganz verschwindet, indem der Konsonant in dem Augenblick des Aufhörens des Vocals gebildet wird und denselben somit begrenzt. Der Lehrer muss allemal in diesen Fällen untersuchen, ob er mit der lauten oder mit der stummen Bildung der Konsonanten schneller zum Ziele gelangt. Auch vor dem Vocal erlangt man die richtige Konsonantenbildung häufig leichter, wenn man den Konsonanten zuerst stumm bilden lässt. Es entsteht dann wieder eine Lücke, die allmählig durch Uebung beseitigt werden muss.

*) Eine ausführliche Beschreibung der richtigen Bildung der Konsonanten würde mich hier zu weit führen. Ich muss in Betreff derselben auf meine „Lautlehre, Berlin bei C. A. Wolff 1847“ verweisen.

Recensionen.

Liederschau.

Ed. Hanslick, 5 Lieder für eine Sopran- oder Tenor-Stimme mit Begl. des Pfte. Op. 8. Prag bei Hoffmann.

Es thut einem ehrlichen Recensenten immer wohl, wenn er unter der Masse von gänzlich werthlosen Erscheinungen, die den Markt der Musikwelt unausgesetzt überschwemmen und die in Folge dessen unter seine kritische Feder gerathen, auf Erzeugnisse stösst, deren Inhalt, wenngleich nicht hervorragendes Talent, doch mindestens ein tüchtiges Kunststreben verräth. Dies ist mit den vorliegenden Liedern der Fall. Sie machen keineswegs auf Originalität der Erfindung Anspruch, bekunden aber den gewandten Componisten in der wirksamen Behandlung der Singstimme und lassen, bei einfacher, natürlicher Haltung in Melodie wie Begleitung, überall jenes verschwisternde Band zwischen Poesie und Musik wahrnehmen, wodurch eine Gesangscomposition überhaupt erst künstlerischen Antheil zu erwecken vermag. No. 3 „Wenn's in den Wipfeln grau und grün“ ist besonders gelungen und der Intention des Dichters (Rob. Zimmermann) getreu nachgefühlt. Nächstdem darf No. 5: „Das Bächlein murmelnd weiter drängt“ ebenfalls als eine gelungene und höchst sinnige Composition gelten, die die zu Grunde liegende poetische Idee in verschönerter Abspiegelung wiedergiebt. Das Heft kann allen Gesangfreunden empfohlen werden, deren musikalischer Magen durch süsslichen Modekram noch nicht so verdorben ist, dass sie für einfache, gesunde Kost keinen Appetit mehr verspüren.

Dr. H. Marschner, 3 Gedichte von Vogl, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. componirt. Op. 143. Hannover, bei Bachmann.

Drei Gesänge, die die fruchtbare und gewandte Feder ihres Verfassers nicht verkennen lassen. Ohne tiefere Charakteristik zu entfalten, werden sie dennoch durch effektvolle Behandlung der Singstimme und eine gewisse schwung-

volle Frische der Auffassung der Sängerwelt belebendes Interesse einzuflössen nicht unterlassen.

C. Häser, Ich komme bald. Lied mit Begl. des Pfte. Op. 11. Cassel, bei Luckhardt.

Recht frisch und lebendig gehalten, dabei von guter Stimmwirkung, wird dies Lied gern gesungen und gehört werden.

W. Taubert, An die Nachtigall. Lied für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Berlin, Breslau und Stettin, bei Bote u. Bock.

Ein Liedchen, das die Worte des Dichters (Lua) angemessen wiedergiebt und von anmuthiger Wirkung ist.

A. H. Stahlknecht, Des Bergmanns Kind. Ballade für Gesang mit Pfte. Op. 14. Leipzig, bei Klemm.

Der Verfasser (nicht mit den hiesigen geschätzten Musikern dieses Namens zu verwechseln) liefert in dieser Ballade eine Composition von recht ansprechender musikalischer Fassung. Im Uebrigen ist sie jedoch wenig geeignet, die Ansprüche der Kunstkritik zu befriedigen, da weder in der Gesangstimme noch in der Begleitung die Charakteristik der Handlung treffend und wahr nachgezeichnet wurde. Der Grund hiervon dürfte in der für derartige grössere Tongebilde nicht ausreichenden Erfindungskraft des Componisten zu suchen sein.

G. Scheller, 6 Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begl. des Pfte. Op. 2. Leipzig, bei Klemm.

— —, 4 Lieder für eine Alt- oder Baritonstimme. Op. 3. Edendaselbst.

Lieder, von vielem melodischen und gesanglichen Reize, denen auch eine anziehende Harmonisirung nicht abzusprechen ist, wiewohl die Letztere oft an Spohr erinnert und die musikalische Behandlung überhaupt, ohne gerade ins Gewöhnliche zu fallen, Eigenthümliches noch nicht zu Tage fördert. Jedenfalls ist aber die Befähigung des Verfassers für Liedcomposition aus den beiden vorliegenden Werken ersichtlich. Namentlich enthält das Heft für tiefe Stimme (Op. 3) vielfach Gelungenes, sogar in charakteristischer Beziehung. No. 1 z. B.: „Es blüht ein schönes Blümchen" (von Hoffmann von Fallersleben) tritt in höchst anmuthiger Färbung daraus entgegen, während No. 4: „Wärst du auf öder Haid' allein" (von R. Burns) ebenfalls von bezeichnender Haltung ist und namentlich auch in der Begleitung charakteristische Bedeutung gewinnt, ohne deshalb in den Fehler der Complicirtheit zu verfallen.

Heinrich Dorn, Der Ungar, für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Mainz, bei Schott's Söhnen.

Ein leicht hingeworfenes Liedchen des geschätzten Componisten, das aber nichtsdestoweniger das zu Grunde liegende hübsche Gedicht (von O. Sternau) in entsprechend kecker Zeichnung wiedergiebt und von eigenthümlicher Total-Wirkung ist.

A. Neithardt, Frühlingssehnen. Lied für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Berlin, Breslau und Stettin, bei Bote und Bock.

Eine sehr bescheidene Liedergabe, doch eben so ansprechend wie anspruchslos.

Carl Koch, 2 Lieder für eine Singstimme mit Bgl. des Pfte. Op. 3. Berlin, Breslau u. Stettin, bei Bote u. Bock.

— —, Erwartung, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Op. 6. Ebendaselbst.

Von diesen beiden Liederwerken bringt Op. 3 zwei Nummern in strophenmässiger Behandlung, darunter ein „Alpenlied", das, nach Art aller Alpenlieder, mit einem Jodel-Refrain schliesst. Op. 6 „Erwartung" ist durchcomponirt, sehr gewöhnlich, aber sangbar.

A. Fuchs. 3 Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Op. 2. Berlin, Breslau u. Stettin, bei Bote u. Bock.

Recht artige Lieder, davon das zweite (im $\frac{3}{8}$-Takt) tanzbar.

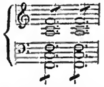
C. L. Fischer, Frühlings-Toaste, Lied für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Op. 6. No. 1. Mainz, bei Schott's Söhne.

— —, Die versunkene Krone, für eine Alt- oder Bassst. mit Begl. des Pfte. Op. 7. No. 2. Ebendaselbst.

Liedcompositionen von Fischer, so eigenthümlich, wie der Name des Componisten. Op. 6 beschenkt die Welt, um einem fühlbaren Mangel abzuhelfen, mit einem funkelhagelneuen Strophenliede, Op. 7 mit einer Ballade, deren Inhalt ebenfalls von Neuheit und Originalität fast strotzt.

Louis Liebe, Deutschland hoch! Gedicht von Fr. Rückert, in Musik gesetzt für eine Bassstimme mit Begl. des Pfte. Op. 6. Cassel bei Luckhardt.

Eine Balladen-Composition, ohne tieferes Verständniss aufgefasst, dabei von überraschender Gedankenarmuth zeugend. Namentlich entbehrt die Begleitung, die sich meist in leerer Klapperei, wie in folgender und ähnlicher Weise:



ergeht, alles künstlerischen Antheils. Das schöne Gedicht hätte wohl eine bessere musikalische Interpretation verdient!

Carl Reinthaler, Gedichte von Rückert etc. für eine Sopranstimme mit Begl. des Pfte. componirt. Op. 2. Berlin, Breslau u. Stettin, bei Bote u. Bock.

Die Melodie, die Seele aller Musik, namentlich aber des Liedes, kommt in diesem Werke wenig zur Geltung, so dass man sich mit dem Inhalte schwer befreunden kann und jedenfalls nicht erwärmt davon wird. Ein Lied aber, das nicht erwärmt, ist kein rechtes Lied. Am gelungensten erscheint noch No. 5: „Glockenthürmers Töchterlein". Es athmet wenigstens regeres Leben, als die übrigen, in denen die Melodie oft so träge und matt durch die Dichtungen schleicht, als wenn sie an Krücken ginge. Lieder wollen in glücklichen Stunden geschaffen sein! Dies möge der Verfasser beherzigen und künftighin in seinen Publikationen etwas wählerischer zu Werke gehen, da wir ihm durch unsere Bemerkungen keineswegs schon die Befähigung, Erspriesslicheres im Liederfache leisten zu können, absprechen wollen. Ausstattung des Werkes vortrefflich.

C. Wettig, Sehnsucht, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Op. 2. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Geibel's „Sehnsucht" erscheint hier stellenweise nicht übel componirt.

C. Gurlitt, Wackernagel's Weinbüchlein, für eine Singstimme mit Pfte.-Begl. componirt. Op. 7. Heft 1 und 2.

Von einer kräftigen Bassstimme gesungen, werden diese Weinlieder ihren Zweck nicht verfehlen und, bei gefüllten Gläsern genossen, doppeltes Vergnügen gewähren.

Ed. Freiherr von Herbert, Kärtnerische Volkslieder, gesammelt und herausgegeben. Klagenfurt, bei Sigmund.

Eine Anzahl von Kärntnerischen Volksliedern, alle von eigenthümlichem Reiz durch die ihnen beiwohnende nationale Färbung gemüthlicher Einfachheit, liegt hier, mit Pianobegleitung versehen, in würdiger Ausstattung vor. Die Freunde des Volksgesanges werden sich dem Sammler und Herausgeber sicherlich zu Dank verpflichtet fühlen.

H. Esser, 3 Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Op. 27. Mainz, bei Schott's Söhnen.

Das Werk bringt Gedichte von Prutz und Geibel in gefälliger musikalischer Behandlnng. Die leicht gestaltende Feder des Componisten wird die Musik-Welt gewiss noch mit vielen ähnlichen Erzeugnissen bereichern.

G. Langer, 3 Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Op. 5. Hannover, bei Bachmann.

Ein ernstes und zwei komische Lieder. Physiognomie gewöhnlich. Besondere Kennzeichen fehlen.

J. J. H. Verhulst, Zes Liederen voor eene Zangstem met Pfte. Op. 29. Rotterdam, by Vletter.

Von Verhulst, einem jungen holländischen Künstler, der seine Studien unter Mendelssohn gemacht hat, liegt uns hier ein Liederheft vor, dessen Inhalt (soweit uns der holländische Text denselben zu durchdringen gestattete) künstlerischen Sinn und ein eigenthümliches schöpferisches Talent nicht verkennen lässt. Dürfen wir jedoch aus der Gestaltung der Melodie in diesen Liedern einen Schluss ziehen, so ist Vorhulst mehr Instrumental- als Gesangs-Componist, und jedenfalls hat er sich mit den Anforderungen wahren Gesanges noch nicht vertraut gemacht. Dies erweist ein einziger Blick in dies Liederheft, das von jener gesangreichen Entfaltung der Melodie, wie sie der Sänger beansprucht, nicht eine Spur zeigt und sich fast durchweg in rein deklamatorischer Auffassung des Textes gefällt. Am auffälligsten tritt die so eben bezeichnete Behandlungsweise der Singstimme in No. 5 dieses Werkes entgegen, der ein Gedicht „Scheiden" (von J. P. Hoije) zu Grunde liegt. Die Singstimme bewegt sich hier, ganz nach Art des Recitativs, fast nur rhythmisch und oft anhaltend auf einer und derselben Tonhöhe, so dass das Tonstück mehr durch den harmonischen Unterbau, als durch Melodie und Gesang Ausdruck und Interesse gewinnt. Wie hoch daher auch im Uebrigen der Inhalt des Werkes, der sich sowohl in der ganzen Auffassung, als in vielen geistreichen und originellen Einzelheiten offenbart, anzuschlagen sei, so dürfte der Inhalt dennoch, schon der mangelnden Cantabilität wegen, namentlich den Forderungen der deutschen Gesangswelt um so weniger entsprechen, als auch für die Letztere eine Uebersetzung des holländischen Textes nicht beigegeben wurde.

Jul. Weiss.

Berlin.

Musikalische Revue.

Die musikalischen Soiréen des Tonkünstlervereins, deren wir in der vorjährigen Saison öfters gedacht, haben für diesen Winter am 26. d. Mts. wieder begonnen. Wir hörten ein Trio von Hugo Seidel, ausgeführt vom Componisten und den Herrn Hillmer (Violine) und Wohlers (Violoncell), eine Composition, noch nicht planvoll und durchsichtig, in vielen Punkten zu breit, überall aber von ernstem auf das Edelste gerichteten Kunstsinn zeugend. Die Ausführung war recht gut, und wir können dem Componisten, der später auch ein Schubert'sches Lied v. St. Heller transcribirt, vortrug, auch als Clavierspieler das beste Zeugniss geben. Noch sprudelt die jugendliche Kraft zu üppig in Anschlag und Vortrag; es verbindet sich damit aber eine rapide Fertigkeit und Correctheit. Zwei Lieder von Sering componirt und von Frl. Caspari gesungen, waren gemüthvoll und sangbar aufgefasst. Ein Duo von J. Stahlknecht für Pianoforte und Violoncell, eigentlich ein Concertstück für letzteres, führte uns, wie schon oft, den talentvollen Virtuosen vor, dessen Kunst und feine Behandlung seines Instruments das grösste Lob verdienen. Einer letzten Nummer wohnten wir nicht bei. Die spätern Abende werden, wie wir hören, auch grössere Instrumentalwerke vorführen und so gewissermassen einen neuen Ueberblick über die musikalisch-schöpferischen Kräfte der jüngern Tonkünstler Berlins gewähren.

Die Aufführung des Messias von Händel in der Sing-Akademie am 28. d. Mts. bereitete den Kunstfreunden einen lang entbehrten Genuss. Der grosse, unvergleichliche Meister, der Herrschaft hat im Reiche der Töne, wie nicht leicht ein anderer, wenn er in seinen gewaltig erschütternden Chören daherbraust, schritt in seiner grossartigsten Schöpfung an unserm Ohre vorüber und erfüllte uns mit Bewunderung vor der Majestät seiner Gedanken und der klaren, reinen Kunst seiner Formen. Diese Freiheit in der Behandlung grosser Chormassen, diese Durchsichtigkeit und Abrundung in den einzelnen Elementen derselben sucht immer noch ihres Gleichen und dienet den spätern Geschlechtern zum Vorbilde und zur Erbauung. So wirkte denn auch das Werk nach dieser Seite hin mit allen seinen Schönheiten auf die im Ganzen zahlreich versammelte Zuhörerschaft anregend und begeisternd. Die Ausführung hatte daran ihren Theil; denn die Chöre verwirklichten besonders in ihren männlichen Grundpfeilern die Ideen des grossen Tonkünstlers, während die weiblichen Massen etwas zurücktraten, ohne jedoch den Eindruck des Ganzen irgendwie zu schwächen. Auch das Orchester der philharmonischen Gesellschaft war so correct und vorzüglich in den Bläsern mässig und dennoch überaus wirksam, dass wir an dem schönen Zusammenwirken unsre innige Freude hatten. Gegen die Sololeistungen wäre allerdings Manches einzuwenden. Wir können uns weder mit dem Sopran noch mit dem Bass, weder mit dem Tenor noch mit dem Alt ganz einverstanden erklären. Die eine Leistung war allerdings befriedigender als die andere; nur stellte sich doch zu entschieden heraus, dass die Sopranistin, die wir in letzter Zeit öfters in Concerten haben auftreten sehen, theils was den Klang der Stimme, theils was die Correctheit und Reinheit des Gesanges anlangt, doch zu wenig den Ansprüchen zu folgen weiss, um selbst einem nur mässigen und billigen Urtheil zu genügen. Ueber die Stimme des Bassisten steht das Urtheil ziemlich fest. An dem Tenor liess sich das sichtliche Streben, in den Geist der Aufgabe einzudringen, nicht verkennen und in sofern befriedigte seine Leistung am meisten. Immer aber blieb der Eindruck des Ganzen so günstig, dass wir dies erste Winterconcert der Singakademie nur mit Freuden begrüssen können.

In der dritten Quartettsoirée der Herren Zimmermann, Ronneberger, Richter und Lotze wurden ein Quartett von

Haydn (*C-dur* Cah. 10 Nr. 1.) das 24. Quartett von Onslow (*E-moll*) und Beethoven's 12. Quartett (*Es-dur*) gespielt. Die trefflichen Künstler entwickelten in dem Vortrage dieser Compositionen selbst des so schwierig ausführ- und erfassbaren Quartetts von Beethoven eine solche Vollendung, dass wir nicht umhin können, ihnen das entschiedenste Lob zuzuwenden. Der Eindruck ihres Spiels rief unter den Zuhörern einen förmlichen Enthusiasmus hervor. Dem Ref. wurde eine besondere Freude durch das selten gehörte Quartett von Haydn bereitet, dessen letzter Satz ein Meisterstück musikalischer Kunst genannt zu werden verdient.

d. R

In der St. Jacobikirche fand am Sonnabend Abend die durch Herrn Organist Hauer zum Besten der Lutherstiftung veranstaltete Aufführung des Requiems von Mozart statt. Der Zweck des Concerts war auf das wünschenswertheste erreicht, denn die Kirche war so gefüllt, dass nur wenige, minder gute Plätze, wo man das Orchester nicht mehr sah, und auch unvollkommener hörte, unbesetzt geblieben waren. Wir können also mit dem Dank beginnen, auf den Alle, die bei der Veranstaltung und Ausführung thätig gewesen, sich den begründetsten Anspruch erworben haben. Was nun den rein musikalischen Theil der Ausführung anlangt, so sind an dieselbe nicht diejenigen Ansprüche zu stellen, die man an andere musikalische Regionen Berlins machen würde, denen die besten Kräfte und Mittel, und die gehörige Zeit zu den Proben zu Dienste steht. Wenn wir aber auch diesen Standpunkt der Billigkeit festhalten, so bliebe doch noch Manches zu wünschen, was auch wohl verlangt werden darf. Dies bestände namentlich in einer festeren Leitung und dadurch erzielten grösseren Präcision des Ganzen. Besonders im Anfang hielt sich das etwas zu langsam gegriffene Tempo nur schwankend. Im Verfolg trat grössere Sicherheit ein. Der Chor „Dies irae dies illa" wurde feurig und doch sicher durchgeführt. Die Solosätze im „Tuba mirum" dürfen wir als durchweg sehr gelungen ausgeführt bezeichnen, vorzugsweise gebührt aber diesmal der Preis dem Tenor (Hr. Pfister) der den wundervollen Satz: „Mors stupebit et natura," mit Energie intonirte, und die Kirche mit der Fülle seines Organs kraftvoll durchdrang. — Das Recordare hätten wir um ein Weniges schneller gewünscht; vielleicht beruhte auf dieser ursprünglichen Verzögerung des Tempo's das etwas schwankende Verhältniss des Orchesters zu den Gesangstimmen, die übrigens das so melodiereiche Gesangstück sehr schön ausführten. So wechselte das Gute, ja Schöne in der Ausführung mit dem Schwächeren; im Ganzen war der Eindruck jedoch immer ein befriedigender, wenn man auch nur die Ausführung, nicht das Werk selbst veranschlagt. Dieses in seiner gleich unerreichten Tiefe und Hoheit übertrüge aber noch viel stärkere Mängel, und führte uns dennoch auf seinen Wunderschwingen fort, in die edelsten Strömungen künstlerischer Erhebungen. Wo der Geist so geschaffen, so aus der Tiefe, so edel, gross, heilig, göttlich, da ist er seines Sieges immer gewiss, und was der Wahrnehmung sich auch Zufälliges an Mängeln und Unvollkommenheiten unwillkührlich darbiete, im Ganzen und Grossen empfängt die Brust doch nur das Höchste und Erhebendste, und ihr letztes Gefühl bleibt der Dank gegen den Meister aller Meister, der die Welt mit dieser Wundergabe zu den tausend andern, die sie ihm schuldet, beschenkt hat. —

L. R.

Correspondenz.

Paris.

Chopin's Todtenfeier.

Wer von dem zu früh verblichenen Künstler ein Andenken im Herzen und die Kunst im Gemüthe trägt, strömt nach der Magdalenen-Kirche. Chopin hat vor seinem Tode den Wunsch geäussert, mit dem Requiem von Mozart bestattet zu werden. Die ihm nahestehenden Liebenden haben diesen Wunsch wie einen letzten heiligen Seufzer aufgenommen und am 30. October fand die gewaltigste aller Todten-Messen in der Magdalenen-Kirche statt. Bereits um 11 Uhr sind die prachtvollen Räume dicht besetzt, in der Mitte erhebt sich ein Riesensarg von Wachskerzen umgeben, ihm gegenüber ein schwarz ausgeschlagener einfacher Altar, der durch einen schwarzen Vorhang von dem Hauptaltar getrennt ist. Zwischen beiden ist das Orchester aufgepflanzt, so dass man es des Vorhanges wegen nur theilweise sehen kann. Um 12 Uhr erscheint das ganze Kapitel in hoher Trauer und empfängt in Gegenwart der höchsten Leidtragenden die Leiche. Während der Clerus vom Sarge zum Altar schreitet, spielt das Orchester einen Trauer-Marsch von Chopin, der ursprünglich für Clavier geschrieben und später orchestrirt, einen gewaltigen Eindruck hervorbringt. Der beständig wiederkehrende Gedanke an den Tod scheint aus diesen Tönen entgegenzurauschen und schwerlich hätte eine passendere Composition gewählt werden können. Das Orchester und Sing-Personal des Conservatoir's begann darauf das Requiem, das, von der Ceremonie des Gottesdienstes unterbrochen, einen wahrhaft erschütternden Eindruck hervorbrachte. Die Kunst kann den Künstler unmöglich in erhabenerer Weise feiern, Mozart's Riesen-Genie entwickelt sich hier in seiner ganzen Tiefe und der einzige störende Eindruck, den ich beim Anhören dieser Grabes- und Himmels-Musik hatte, war der, dass es Menschen geben konnte, die den eigentlich lächerlichen Gedanken ausbrüteten, dass dieses Requiem nicht Mozart's Werk sei. Ich möchte wissen, wer ausser ihm es geschrieben haben könnte! Einen Augenblick lang dachte ich daran, dass derjenige, dessen Musik heute einen Künstler untergeordneteren Ranges feiert, selbst kein solches Todtenfest gehabt hat, ja dass die deutsche Nation zu ihrer Schande nicht einmal das Grab des grössten ihrer Componisten kennt! Wie oft habe ich in Wien mit Freunden über die Möglichkeit gesprochen, die Gebeine Mozart's aufzufinden! Die Antwort: er sei wahrscheinlich in einer allgemeinen Grube beigesetzt worden, benahm mir den Muth, weiter nachzuforschen. Während des Abendmahls spielte die Orgel, ein herrliches, ein wahres Riesen-Instrument, auf dem ich aber nie mehr als klimpern hörte. Der Organist mag heissen wie er will, soviel ist sicher, dass er weder von grosser Musik noch von der Macht der Orgel eine Ahnung hat, denn so oft er an der Orgel sitzt, hört man statt des Spieles eine leere Spielerei, ein Aufziehen dieses oder jenes künstlichen Registers, als ob es gälte, die Fabrik, aus welcher das Instrument hervorging, wie in einer Industrie-Ausstellung anzupreisen. Die Soli wurden von Lablache, Dupont, Madam Viardot und Mad. Castellan fast unübertrefflich schön gesungen. Besonders wirkungsreich war namentlich Lablache's Stimme, die sich wie ein breiter Strom in alle Räume der Kirche ergoss. Nach der Messe, als der Sarg die Kirche verliess, sangen Männer-Stimmen ein uraltes de profundis, ein wahres Meisterstück der alten Harmonie, einfach, gross und erschütternd. Der Zug nach dem Friedhofe war ergreifend, die zahlreichen Freunde und Verehrer Chopin's folgten dem Sarge und Fürst Czartorisky, Meyerbeer, Pleyel und der berühmte Maler Delacroix hielten die Zipfel des Leichentuches.

Dr. B.

Feuilleton.

Die musikalischen Instrumente von Adolph Sax auf der diesjährigen Pariser Industrie-Ausstellung.

Die vielfachen Anfeindungen, die Sax seit einer Reihe von Jahren aushalten musste, und die männliche Kraft, die er bewährte,

indem er trotz Ränke eller Art, seine Fabrik in einer der Kunst so wenig günstigen Zeit aufrecht erhielt, gaben der diesjährigen Ausstellung seiner neuen Erfindungen ein erneuetes Interesse. Die Geschichte vom Ei des Columbus wird sich immer wiederholen, der vorliegende Fall aber hat zuviel Eigenthümliches, um nicht einen kurzen Commentar zu verdienen. Sax hatte nach den bewundernswerthesten Anstrengungen über alle Kabale gesiegt und war vor der Februar-Revolution mit seinen Erfindungen glücklich durchgedrungen. Seine Feinde benutzten nun aber eine politische Umwälzung, die sie an sich verdammen, indem sie Sax als der Gunst des Hofes und der Beamten theilhaftig darstellten und nun an die republikanische Tugend apellirten. So haben die Intriguen gegen eine längst erledigte Sache wieder angefangen, aber wir hoffen, dass sie zu Gunsten des genialen Erfinders enden werde. Vor dem Magazine stehend, das Sax uns auf der Ausstellung darbot, konnten wir seine Erfindungen in folgender Weise zusammenfassen: die Familie der Sax-Horns, welche die alten Clairons und Hörner ersetzt, die Saxophone, welche das System der Clarinetten, Hoboen, Ophicleiden, Fagotte u. s. w. begreifen, und die Saxo-Tromba für Posaunen und Trompeten. Das selbständigste und werthvollste dieser Instrumente ist das Saxophon, das aus 7 Individualitäten, welche die verschiedenen Stimmlagen repräsentiren, besteht. Man hat seinen Ton mit Recht einen neuen genannt, der etwas vom Holz-, Kupfer- und Saiten-Instrumente hat. Was sind die Ophicleiden, Bugler u. s. w. gegen diese wundervollen, ebenso starken wie angenehmen Töne! Ein anderes Verdienst der Saxschen Instrumente besteht in der Vereinfachung des Mechanismus. Jedes Instrument derselben Familie hat denselben Fingersatz, so dass wenn man eines spielt, sie alle spielen kann. Und dabei nähert sich der Fingersatz dem alten soviel als möglich, wodurch die Erlernung der Musiken sehr leicht ist. Wichtig ist bei der Saxschen Erfindung auch noch der Umstand, dass die Mündungen aller Instrumente nach derselben Richtung hin enden, so dass die ganze Harmonie von einer Richtung her an das Ohr schlägt, während bei den alten Militär-Orchestern einzelne Töne, namentlich von der Front her gehört, wegen der entgegengesetzten Richtung der Mündungen der Instrumente grell entgegenklingen. Vorzüglich ist auch die neue Bass-Clarinette, die Meyerbeer in seinem „Propheten" angewendet hat, und ferner die Sopran- und Contrebass-Klarinette. Sax ist unstreitig einer der genialsten Akustiker der neueren Zeit, wir haben ihn kämpfen und siegen sehen und werden uns durch die Urtheile feindlicher Partheien nicht irre machen lassen, sondern sein Verdienst, wo sich die Gelegenheit darbietet, hervorheben. Suum cuique.

Nachrichten.

Berlin. Tichatscheck hat mit der Königl. Hofbühne einen Gastrollencyclus vom 5. April bis 31. Mai k. J. abgeschlossen und zwar auf 20 Rollen, à Rolle 40 Frd'or, in welcher Zeit der „Prophet" zur Aufführung kommt. Auch Frau Viardot-Garcia ist für diese Oper gewonnen.

— Die letzte Aufführung des Figaro v. Mozart hatte das Haus in allen Theilen gefüllt. Die Vorstellung war eine durchaus gelungene, Fr. Köster Gräfin, besonders gut bei Stimme, bot eine Darstellerin der Gräfin wie wir seit langer Zeit nur durch Sie im Stande sind zu hören. Hr. Böttcher Almaviva, erfreute uns durch die Rückkehr seiner schönen Stimme, welche, wenn auch nicht die frühere Frische, doch gut genug ist, um sich daran zu erfreuen. Hr. Krause als Figaro, Frl. Tuczek Susanne, Zschiesche Bartolo, Kraus Basilio und Frl. Gey boten ein vortreffliches Ensemble, dem sich eine junge Sängerin Frl. Asmus (Schülerin der Theaterschule) als Bärbchen würdig anschloss und in einer natürlichen Befangenheit eine vortreffliche Repräsentantin dieser kleinen naiven Rolle war.

— Ganz besonderes Aufsehen erregt in Kassel jetzt die Sängerin Frl. Emilie Dielitz. Die dortigen Blätter berichten, dass ihre wundervolle Stimme, gepaart mit der vollendetsten Ausbildung, und ihr seelenvolles Spiel, so wie ihre imposante Erscheinung allseitige Bewunderung erregen.

— In einer Soirée, in welcher hiesige und fremde Kunst-Notabilitäten versammelt waren, unter denen sich auch Herr Capellmeister Balfe und Hr. von Flotow befanden, hatten wir Gelegenheit die Damen Bertrand aus Paris zu hören, die Künstlerinnen hatten mit der Lind zusammen bereits in Potsdam bei Hofe gesungen, und dort sich der höchsten Anerkennung zu erfreuen gehabt. Eine durchaus vollendete Technik verbindet sich mit einer leicht ansprechenden und umfangreichen Stimme. Die andere Schwester ist eine treffliche Harfenspielerin und werden beide Damen für den Fall dass ihr öffentliches Auftreten hier noch möglich wird, da Engagements in Holland sie dorthin rufen, sich gewiss des grössten Beifalls erfreuen. Hr. Schmidt aus London Virtuose auf dem Concert a piston, verbindet mit einem angenehmen und grossen Ton, grosse Fertigkeit, und wird um so mehr die Aufmerksamkeit auf sich lenken, als dies Instrument hier noch wenig oder gar nicht gehört worden.

Potsdam. Am 1. December im Saale des Casino Concert, veranstaltet von Hrn. Concertmeister Hub. Ries, der sich mit dem Violin-Concert von Mendelssohn und in einem Duo für 2 Violinen, mit seinem Sohn Louis hören liess, den ächten braven Virtuosen in diesen Vorträgen, den Meister im Lehren, an der Methode und Ausbildung seines Sohnes Louis bewährend. Unterstützt wurde derselbe durch Fr. Köster, welche „Glockenthürmers Töchterlein" von Reintbaler, „das Mädchen an den Mond" von Dorn und eine Arie aus „dem Verbannten" von Nicolai mit zarter und geistiger Auffassung sang, enthusiastischen Beifall hervorrief. Frl. Kellberg gelangt immer mehr zur rechten Anwendung ihrer herrlichen Mittel und wird diese bei fortgesetztem Studium und Ablegen der Befangenheit zur vollsten Geltung bringen. Hr. Schlottmann spielte eine von ihm selbst componirte Fantasie über Freischütz mit Bravour und Sicherheit. Hr. Mantius excellirte im Vortrag einiger Taubert'schen Lieder, die er wie selten ein Tenor singt, und dem Liede von der Majestät, das in der gelungensten Ausführung mit den hiesigen Sängervereinen sich eines stürmischen Beifalls zu erfreuen hatte.

Breslau. (Der Claviervirtuose Franz Smolar aus Prag.) Um ein strenges und zugleich gerechtes Urtheil über den neu auftauchenden Namen in der Kunstwelt und zwar in Deutschland zu liefern, stimmen wir mit den kritischen Stimmen der Journale von Prag, Breslau und zuletzt mit denen aus Russland und Polen ganz überein. Die vollendete Technik, vor Allem aber die ungewöhnliche Kraft und Ausdauer des Virtuosen, der Triller in allen seinen Stärke- und Schnelligkeitsgraden vom brausendsten Fortissimo bis zum leisesten Hinhauchen des Morendo, Oktavengänge der rechten und linken Hand von ungewöhnlicher Kraft und Elasticität sind bei diesem jungen Künstler eines überaus günstigen Erfolges gewiss. Unter der magischen Gewalt der Hände dieses Künstlers nimmt das so undankbare Instrument, wie es das Clavier ist, einen zauberischen Klang an, welcher wunderbar in die Gefühle der Zuhörer eindringt. Zuletzt müssen wir noch bemerken, dass Hr. Smolar den Geist der alten klassischen Werke wie z. B. Beethoven'sche Sonaten etc. aufgefasst hat, was selten bei Claviervirtuosen der neuen Schule der Fall ist. Was eigene Compositionen des Hrn. Smolar betrifft, kennen wir ausser einigen Transcriptionen und ein Impromptu „le retour" keine. Die wenigen aber sind sehr effektvoll. Am Ende sei noch mit Ehre erwähnt, das Hr. Smolar öfters in seinem Concerte über gegebene Themen improvisirt, unvergleichlich, genial. Von Breslau setzt Hr. Smolar seine Reise über Berlin und Leipzig fort.

Stettin. Den 22. d. Mts. fand eine abermalige Wiederholung (seit Eröffnung der neuen Bühne — 21. October — die vierte) der Martha von v. Flotow statt: — der sicherste Beweis für den lebhaften Anklang, den die Oper auch hier gefunden, wie für die unverminderte Anziehungskraft des neuen Opernpersonals, zu dessen Acquisition man der Direktion in der That Glück wünschen darf. Unter den in der genannten Oper beschäftigten Mitgliedern verdient vor Allen die Darstellerin der Titelrolle, Frl. Geisthardt, rühmliche Erwähnung. Im Besitz einer nicht starken, aber ungemein lieblichen Stimme von bedeutendem, über zwei Octave umfassendem Umfange, und von einer ansprechenden Persönlichkeit begünstigt, zeigte sich die junge Sängerin, die mit diesen Naturgaben eine sorgfältige künstlerische Ausbildung verbindet, nicht nur in allen Einzelnheiten ihrer schwierigen Aufgabe vollkommen gewachsen, sondern gab sich in der Gesammtleistung selbst ein entschiedenes Talent für den figurirten Gesang kund, insofern als die Hauptrequisiten für dieses Genre: — natürliche Volubilität des Organs, leichte perlende Coloratur, ein vorzügliches mezza voce und ein kunstgerechter Triller — sich alle in Frl. Geisthardt vereinigt finden; welche Vorzüge nur zur Zeit noch hin und wieder durch eine unpassende und nicht immer richtige Anwendung des Portamento beeinträchtigt werden. — Die, ausser dem, eigentlich unbedeutenden Liede im 3. Acte nur spärlich bedachte Partie der Nancy wurde gleichwohl von Frl. von Riese, der Prima-Donna, einer gewandten Darstellerin und routinirten Sängerin, deren Stimme nur den eigentlichen Sopran-Timbre vermissen lässt, mit Sorgfalt und entsprechendem Erfolg ausgeführt. Herr Hosse war als „Miklefort" im Spiel wie im Gesang vortrefflich; ein Bass buffo comme il faut! — Hr. Brunbauer machte als Lyonel eine nicht mehr jugendliche, doch sehr ausgiebige, kräftige und sonore Stimme und einen meist entsprechenden, nach Ausdruck strebenden Vortrag geltend. Schade, dass die Wirkung der ersteren zuweilen durch einen fehlerhaften Gaumentöne erzeugenden Stimmsatz geschmälert wird. Wenn auch die Stimme des Herrn Pichler (Plumkett) in den höhern Chorden bereits einen Abbruch erlitten, so liess doch die musikalische Durchführung der Rolle den kunstgebildeten Sänger nicht verkennen.

— Am Sonntag den 25. November wurde die einactige komische Oper „Rübczebl" Text von Jansen, Musik von unserem tüchtigen Musikdirektor A. Conradi aufgeführt. Schon in früheren Jahren hatte sich dieselbe der beifälligsten Aufnahme, folglich auch mehrerer Repetitionen zu erfreuen. Der Componist scheint sich die Lortzing'schen Spielopern zum Muster genommen zu haben, denn die komischen Elemente des Stoffes sind in der Manier jenes Meisters auf eine sehr glückliche Art behandelt; die Musik ist melodiös, charakteristisch und zeigt, was die Instrumentirung anbelangt, von bedeutendem Talent. Insbesondere wäre der höchst originelle Chor: „Hullerhullerhoi!" — dann die Arie des Veit und dass grosse Sextett mit dem tragikomischen Liede des Kilian, als recht gelungen zu bezeichnen, dagegen ist die niedliche Arie Gretchen's: „Nimm dich in Acht!" — etwas stiefmütterlich bedacht worden. Die Ausführung war in allen Theilen gerundet, Orchester und Chor wirkten mit Präcision und die schwierigen Ensembles wurden vortrefflich executirt. Veit Raps (Hr. Hesse) und Kilian (Hr. Richter) wirkten durch Spiel und Maske ungemein komisch, Gretchen (Frl. Geisthardt), der Fremde (Hr. Pichler), Lüders (Hr. Geishelm) und Peter (Hr. Toppert) trugen durch ihre Leistungen redlich zum Gelingen der Vorstellung bei. Das überfüllte Auditorium spendete den Sängern und der empfehlenswerthen Composition reichlich den wohlverdienten Beifall. —

Cöln. „Gundel oder die beiden Kaiser", Oper von Elmenreich, ist hier glänzend durchgefallen.

Hamburg. Ausser Mozart und Rossini werden wir zwei neue Opern: „Louise von Monfort" von Bergson einem gebornen Hamburger, so wie den „Propheten" von Meyerbeer, demnächst zu hören bekommen.

— Die Einnahme, welche mit Haydn's Schöpfung unter Mitwirkung der Frl. Lind erzielt wurde, belief sich auf 3000 Rthlr.

Lübeck. Der hiesige Musikdirektor Schreinzer hat eine sehr ansprechende und gelungene Musik zu Shakespear's Lustspiel „Viel Lärm um Nichts" componirt. Der Tenorist Neuendorf, der immer noch krank ist, stört unser Opern-Repertoir sehr, Frl. Jacobson gastirt auf Engagement.

Frankfurt a. M. Stigheli's Concert, in welchem er besonders im Vortrag von Liedercompositionen glänzte, war sehr besucht. Eine Schülerin Frl. Tourny trat zum erstenmal auf und fand eine freundliche Aufnahme. Auch Herr Theodor Pixis liess sich wiederholt hören; wir werden förmlich mit Concerten überschwemmt. Frl. Sophie und Marie Cruvelli treten in Lucrezia Borgia, erstere als Lucrezia, letztere als Orsini zum eignen Benefiz auf, und werden dann nur noch einmal singen.

Coburg. Martha und Joseph in Egypten sind Lieblingsopern auf unserm Repertoir; nächstens werden wir auch den Hans Heiling von Marschner hören, Hr. Reer ist fortwährend heiser.

Leipzig. Stephen Heller hat zum Andenken Chopin's eine Composition über dessen Preludium geschrieben, welche nächstens erscheinen wird.

— Cherubini's Wasserträger, neu in Scene gesetzt, kam am Sonntag zur Aufführung, mehrere Vorstellungen der Oper werden ein noch besseres Ensemble bewerkstelligen.

— Im achten Abonnementconcert, im Saale des Gewandhauses hatten wir Gelegenheit Frl. Nissen auch im Vortrag eines ächt deutschen Gesangstückes zu bewundern, sie trug die Scene und Arie aus dem Freischütz: „Wie nahte mir der Schlummer" mit einer Vollendung vor, wie wir es kaum von einer Sängerin erwartet hatten, welche besonders im italienischen Genre glänzt. Die noch zu Gehör gebrachte Arie aus „Lucrezia Borgia" war wieder mit allen erdenklichen Kunstfertigkeiten in höchster Feinheit ausgestattet. — Ausser Frl. Nissen erhielt besonders Herr Carl Mayer durch sein treffliches Clavierspiel lauten Beifall, er spielte einen Concertsatz mit Orchester, eine höchst brillante Concert-Etude aus seinen neuesten Studien Op. 119 und die Tarentelle Op. 111, hierauf als Zugabe noch zwei kleine Piecen. Von Orchesterwerken kamen zur Aufführung die Ouverture zu Leonore No. 1 von Beethoven und *A-moll*-Sinfonie von Mendelssohn.

Dresden. Hr. von Lüttichau befindet sich gegenwärtig in Paris, um mit Meyerbeer wegen der Aufführung des Propheten zu verhandeln.

Hannover. Als Gast wird hier Mad. Behrendt-Brandt aus Hannover als Donna Anna u. Norma auftreten. Martha wird einstudirt. Lady Henriette Fr. Liebe, Nancy Frl. Turba, Lyonel Hr. Mertens, Plumkett Hr. Steinmüller, ein ganz hübsches Ensemble.

— Se. Majestät der König der Niederlande haben der Sängerin Alboni ein kostbares Armband zum Geschenk gemacht und ihr den Titel einer ersten Kammersängerin verliehen.

Prag. Frl. Büring, welche ihr erstes Engagement auf unserm Theater angetreten, sich als Concertsängerin in Paris und London mit grossem Beifall hat hören lassen, ist als Rosine im Barbier aufgetreten und hat sehr gefallen, eine schöne Stimme, vortreffliche Ausbildung, ein angenehmes Aeussere, es fehlt nur die Routine der Künstlerin, um ihre Leistungen vollkommen zu nennen. Die Kaiserin Anna und Kaiser Ferdinand besuchten am 4. d. M. zum ersten Mal das Theater, wo Marthe gegeben wurde.

Antwerpen. Der Orakelspruch, eine Operette von Herx, wird hier mit Beifall gegeben, in 14 Tagen erlebte sie 5 Aufführungen, eine ansprechende Musik und der Text interessant.

Florenz. Natalie Eschborn, — die Tochter des bekannten Cölner Capellmeisters und der vordem sehr bekannten Sängerin Eschborn, geb. Cicefsky — ein junges Mädchen von 18 Jahren, die, mit sehr schöner Stimme begabt, bereits zwei Mal in Cöln als Amine in der „Nachtwandlerin" mit glücklichstem Erfolge aufgetreten ist, — befindet sich gegenwärtig in Florenz, um sich weiter auszubilden. Der Altmeister Rossini, dem sie von guter Hand empfohlen ist, hat selbst die Leitung ihrer Studien übernommen und wir dürfen in diesem jungen Mädchen nächstens eine tüchtige Prima Donna erwarten.

Paris. Am Sonntag nach langer Zeit die Jüd'n. Die letzten beiden Vorstellungen des Propheten ergaben wieder eine Einnahme v. 18000 Fr. Der Präsident der Republik wohnte der einen derselben bei. Die erste Aufführung der „Fahal", einer neuen zweiactigen Oper von Adam, ist auf einige Wochen verschoben worden. Die Angelegenheiten mit der grossen Oper sind jetzt geordnet, Hr. Duponchel ist abgetreten, der Minister des Innern hat Hr. Roqueplan als alleinigen Director bestätigt. Die italienische Oper entwickelt grosse Thätigkeit und das Publikum hat Gelegenheit, in nächster Zeit die neu engagirten Mitglieder kennen zu lernen, Mad. Rosetti, Frl. Vera. In der nächsten Wiederholung der Linda von Chamonni das Debut eines jungen Tenor Hr. Brignoli, Mlle. d'Angri wird den Pierotti singen, Mad. Persiani die Linda. Am Sonnabend den 1. Decmbr. wird Lablache wieder auftreten und zwar in Cenerentola, hierin wird Ronconi und die Angri mitwirken, welche in dieser Rolle in Mailand, Wien und Petersburg Furore gemacht. Endlich wird der Barbier von Sevilla mit der Elite der Gesellschaft erscheinen. Hr. Lucchesi Tenor, wird darin sein Debut haben, es geht ihm der Ruf voran, dass er der einzige Tenor sei, welcher im Stande ist die Rossinische Musik ganz wie sie es erfordert zu singen. Ronconi hat sich das grösste Verdienst um diese Oper erworben. Unter all diesen musikalischen Ereignissen geht das „Thal von Andorra" von Zeit zu Zeit über die Bühne ohne an seinem Erfolge einzubüssen

— Lord Westmorland, selbst ausübender Künstler und einer der freigebigsten Mäcene der Künstler hält sich seit einiger Zeit hier auf.

Barcelona. Im Theater Santa-Cruz wurde „Adelia" von Donizetti vorzüglich ausgeführt von Mlle. Rovelli und dem Tenor Tamberlick, dem Bariton Bartolini und dem Bassisten Anconi.

London. Vorigen Dienstag, 20. Novbr. widmete Jullien die erste Hälfte seines Promenade Concert ausschliesslich den Werken Beethoven's; unter anderen wurde die Ouvertüre zu Fidelio, und die ganze Sinfonie in *C-moll*, letztere mit vortrefflicher Genauigkeit und besonderer Liebe ausgeführt. Für den künftigen Dienstag war ein Mendelssohn-Abend angezeigt.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

B. Gesangmusik.

(Schluss.)

*Melchert, J., Liebestren. Trost f. Alt od. Bariton, f. Sopran od. Tenor. Op. 16. No. 1. 2. — **Derselbe*, die Nacht, f. Tenor oder Sopran, f. Bariton od. Alt. Op. 17. — **Derselbe*, Walpergas Lied für Sopran oder Tenor, f. Alt oder Bariton. Op. 18. — **Derselbe*, O lass mich in den Glanz des Auges schauen, für Tenor und Bariton. Op. 19. — **Derselbe*, Wo still ein Herz von Liebe glüht, für Bariton oder Alt, für Tenor oder Sopran. Op. 20. — *Mendelssohn-Bartholdy, F., 3 Psalmen. Op. 78. No. 6 der nachgelassenen Werke. Partitur und Stimmen. No. 1–3. — Müller, C. F. W., 2 Lieder. Op. 9. — *Derselbe*, 3 Lieder. Op. 12. — *Müller, J. G., Ständchen für Bass-Solo, Quartett und Männerchor. Partitur und Stimmen. — *Neithardt, A., Psalm 54 u. 47. für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 138. Partitur u. Stimmen. — *Netzer, J., 2 Lieder für Tenor oder Sopran. Op. 22. — **Derselbe*, 3 Lieder f. Sopran oder Tenor. Op. 23. — Oberthür, C., der stäte Blick. Ballade. Op. 27. — *Otto, J., Ernst und Scherz. Original-Compositionen für grosse und kleine Liedertafeln herausgegeben. Heft 31 und 32. Partitur und Textbuch. — *Porten, J. von, Gondoliera f. Tenor oder Sopran. Op. 7. — Reichardt, Louise, Das Mädchen am Ufer. — Rietz, J., Deutsche Liederhalle Sammlung der ausgezeichnetsten Volkslieder herausgegeben und bearbeitet für 4 Männerstimmen. Heft 5. 6. — *Derselbe*, Deutscher Sängerhain. Sammlung der ausgezeichnetsten Volkslieder für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Heft 1. 2. — Roda, F. v., 6 Gesänge für Tenor oder Sopran. Op. 23. — Schäffer, H., Fahnenlied f. 1 Singstimme, für 4 Männerstimmen. Partitur u. Stimmen. — *Derselbe*, 12 dreistimmige Lieder f. 2 Tenore und 1 Bass. Heft 1. — Schindelmeisser, L., 3 Lieder f. Sopran od. Tenor. Op. 9. — *Schumann, R., Spanisches Liederspiel. Ein Cyclus von Gesängen für eine und mehrere Singstimmen. Op. 74 cpl. u. No. 1–9 und Anhang. — *Derselbe*, Lieder-Album für die Jugend. Op. 79. — Steyerisches Lied, Hoch vom *Dachstein* an, für 4 Männerstimmen und Chor ad libitum, für eine Singst. mit Pfte. — Täglichsbeck, T., Deutsche Liederhalle. Alte und neue Lieder für Freunde des mehrstimmigen Gesanges und für häusliche und gesellige Kreise. Mit Original-Compositionen berühmter deutscher Tonsetzer herausgegeben. Band III. — Truhn, H., Katzennatur für Bass oder Bariton. — Walter, A., 6 Lieder. Op. 6. Heft 1. 2. — Weidt, H. W., Schweitzers Heimweh. Müllergesellens Klage für Sopran oder Tenor, f. Alt oder Bariton. — Op. 1. No. 1. 2. — *Derselbe*, Der Goldschmidt. Ballade, f. Bass. Op. 3. — *Derselbe*, Der verbannte Polenfürst. Ballade f. Bariton oder Bass. Op. 4. — Wolf, J., 3 Versetten über Asperges und eine Fuge über „Glückseliges neues Jahr, das alte ist schon gar."

C. Instrumentalmusik.

Briccialdi, G., Op. 51. siehe: Pfte.-Musik. — Fahrbach, P., Wiener Jubelmarsch f. d. Orchester. O. 74. — *Flügel, G., Quartett f. 2 Violinen, Alt und Vcll. Op. 23. — Gross, J. B., 24 Duettinos als Vortrags-Uebungen für Anfänger im Violoncell-Spiel. Op. 42. No. 1. 2. — Kalliwoda, J. W., Op. 158. siehe: Pfte-Musik. — Kayser, H. E., Duos faciles et agréables d'après des Thèmes jolis des Opéras connus et favoris p. 2 Violons. L. 13. 14. — Labitzky, J., die Egerländer. Walzer im Ländler-Style, f. d. Orchester. Op. 165. — *Derselbe*, Gruss an Leipzig. Galopp f. d. Orchester. Op. 166. — *Leuthner, L. Op. 4. siehe: Pfte.-Musik. — Opéras français de Auber, Adam, Boieldieu. Choix d'aires et romances p. l. Violon seul. No. 1–8. — Reitter, G., Lust-Ländler f. d. Violine. — Stransky, J., Op. 13. siehe: Pfte.-Musik. — *Zizold, A. H., Die Flöte. 80 Uebungsstücke für den ersten Unterricht. Heft 1. —

Sämmtlich zu beziehen durch **Bote & Bock** in Berlin, Breslau u. Stettin. — Die mit * bezeichneten Werke werden besprochen.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8 Stettin, Schulzenstr. No. 340.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 50. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 12. December 1849.

Zu beziehen durch:
WIEN. Pietro Mechetti qm Carlo.
PARIS. Brandus et Comp., 87. Rue Richelieu.
LONDON. Cramer, Beale et Comp., 201. Regent Street.
St. PETERSBURG. A. Büttner.
STOCKHOLM. Hirsch.

NEW-YORK. Scharfenberg et Louis.
MADRID. Union artistico-musicae.
ROM. Merle.
AMSTERDAM. Theune et Comp.
MAYLAND. J. Ricordi.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerst. 8, Stettin, Schulzenst. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Recensionen (Instrumentalmusik. Etuden und Schulen. Fortsetzung zu No. 45). — Berlin (Musikalische Revue). Feuilleton (Skizzen aus Constantinopel). — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Recensionen.

Instrumentalmusik.

Etuden und Schulen. (Fortsetzung zu No. 45.)

Delphin Alard, 10 Etudes artistiques pour le Violon (dediées aux Professeurs et adoptées au Conservatoire.) Op. 19. Mayence chez les fils de B. Schott.

Auch hier begegnen wir wieder einem ehrenwerthen Werke des bekannten Componisten. Dasselbe enthält zehn schön componirte Musikstücke. Scheiden wir die strenge Etude vom etüdenmässigen Solostück, so finden wir Erstere in No. 2, 3, 7, 9, vortrefflich vertreten, wogegen die übrigen sechs Nummern mehr Repräsentanten der obgenannten zweiten Gattung sind, welche dennoch aber dem Spieler eine tüchtige Aufgabe zu lösen geben. Es darf demnach dieses Werk in keiner wohlgeordneten Etudensammlung fehlen.

C. Henning's praktische Violinschule, nach pädagogischen Grundsätzen, 2te Auflage. Magdeburg, bei Heinrichshofen.

Der Verfasser weicht anfangs von der gewöhnlichen Schulform insofern ab, als er nicht zuerst die übliche Elementarmusiklehre giebt, sondern sofort mit den Regeln für die Haltung des Instrumentes beginnt, dagegen erst am Schluss des ersten Theiles die Bildung der Tonarten und deren Scalen bespricht und über Werth, Eintheilung der Noten, Pausen etc. die bloss discursive Unterweisung in Anwendung bringt; es hat dies allerdings auch vieles für sich. Wenn auch nicht immer, so kommt es doch bei Kindern sehr oft vor, dass das Auswendiglernen der sämmtlichen Elementargegenstände hintereinander, bevor das Instrument zur Hand genommen wird, zu mechanisch ist und die bündigsten Erklärungen des Lehrers über manche Gegenstände wieder verschwitzt werden, wenn nicht sogleich auch ihre praktische Anwendung vorliegt, was oft nicht möglich ist. Diese Ansicht scheint auch hier den Verfasser auf die Eintheilung seines Werkes geführt zu haben, indem er den ersten Theil desselben den des unbewussten und den zweiten den des bewussten Spiels benennt. Der erste Theil enthält nach den Regeln für die Haltung, einzelne Beispiele mit leeren Saiten für die erste Feststellung des Striches, in der Weise wie die Rode, Kreutzer, Baillot'sche Schule, die Tonleitern ebenfalls aus letzterer genommen bis mit vier ♯ und vier b. Jeder Tonleiter folgt nun eine hinlängliche Anzahl kleiner Uebungsstücke (im Ganzen 94 Nummern) mit begleitender zweiten Violine, in stufenweisem Fortschritt und besonderer Berücksichtigung der verschiedenen Tactarten, so wie, den Umständen nach, möglichster Varietät des Rhythmus; ebenso kommen die gewöhnlichsten Stricharten in Anwendung. Die Einrichtung dieses ersten Theiles ist überaus zweckmässig, bildet für den Primärunterricht bei Kindern ein praktisch zusammenhängendes Ganzes und kann demnach mit Recht allen Lehrern empfohlen werden.

Nicht so ganz einverstanden sind wir aber mit dem zweiten Theile (dem des bewussten Spiels) besonders zuvörderst mit der zwischen beiden Theilen vorhandenen Lücke. Die jetzt kommenden Uebungen bewegen sich nämlich auch bis zur dritten und vierten Lage (die Letzten sogar noch

darüber) ohne dass dazu vorher eine vorbereitende Anleitung gegeben ist. Hat der Verfasser hierbei auf die obgedachte Schule von Rode etc. Bezug nehmen wollen, so ergiebt sich mindestens der Uebelstand, dass der Schüler sich eines einzelnen Gegenstandes halber zwei verschiedene Schulen anschaffen muss, was in der gewöhnlichen Lehrerpraxis zuweilen Schwierigkeit hat. Sollen daher beide Theile ein streng zusammenhängendes Ganze bilden, so hätte hierauf Rücksicht genommen werden müssen, wenn auch dafür vielleicht die Zahl der Uebungen etwas verringert worden wäre. Dieser zweite Theil enthält nun ebenfalls wieder 94 Uebungen, davon 76 theils von einem Tact, theils von mehreren, die vorgeschriebener Weise bis zu zwanzig Mal hintereinander wiederholt werden müssen, was allerdings zweckmässig erscheint. No. 77 und 78 sind länger und bestehen aus mehreren kleinen Theilen, deren jeder ebenfalls sechs Mal zu repetiren ist. Von hier ab bis No. 94 werden die Uebungen grösser, aber — unsrer Ansicht nach — für den Standpunkt des Schülers bedeutend zu schwer, wie z. B. No. 81, 82, 85, 91, 93. Ueberhaupt vermissen wir im zweiten Theile den abgeschlossenen systematischen Gang der Methode wie im Ersten. So z. B. sind No. 55 bis inclusive 59 Doppelgriffe und sämmtlich zu schwer, besonders da sie ohne alle Vorbereitung durch Tonleiter oder Intervallenübungen in Doppelgriffen eingeführt werden. So anerkennungswerth nun auch Einzelnes im zweiten Theile ist, so wird doch der, diese Schule benutzende Lehrer manche Lücken auszufüllen haben, ungerechnet der bei jeder Schule zeitgemäss nöthigen Einschaltung anderer Uebungsstücke. Im Allgemeinen können wir dagegen die Bestrebungen des Verfassers nach Zweckmässigkeit und möglichst erschöpfender Vielseitigkeit des Ganzen, besonders die erste Stadie betreffend, nur lobend anerkennen.

W. Ferling, Die Tonleitern in Duettinen für zwei Violinen, (für das Seminar zu Braunschweig componirt.) Braunschweig, bei F. P. Spehr.

Dieses Werk giebt uns sämmtliche Dur- und Molltonleitern in möglichst verschienen Taktarten und Rhythmen. Jeder derselben folgen zwei kleine Duettinen in ebenfalls verschiedener, abwechselnder Art und in langsam stufenweisem Fortschritt. So wesentliche Vortheile das Werk auch dem kleinen Schüler bietet, so bildet es doch kein selbstständiges Unterrichtswerk, und der Lehrer wird es demnach hauptsächlich nur als intercalandum zu solchen Schulen zu verwenden haben, welche für den Anfangsunterricht nicht genug leichte und kleine Uebungsstücke führen. Für diesen Zweck ist es aber sehr empfehlenswerth.

C. Böhmer.

Berlin.

Musikalische Revue.

In einem geistlichen Concert, welches die erblindete Sängerin Frl. Bertha Bruns zu einem wohlthätigen Zwecke in der Dreifaltigkeitskirche veranstaltet hatte, fanden wir Gelegenheit, das schöne, erwärmende Talent der Concertgeberin von Neuem zu würdigen. Ihre Stimme eignet, wie die Kritik schon früher bei ähnlichen Concertleistungen dieser Sängerin bemerkt hat, vorzugsweise für den Vortrag geistlicher Musik, die gewissermassen das traurige Schicksal der Sängerin im Tone darstellt, oder dasselbe in verklärter Innerlichkeit erscheinen lässt. Der Choral: „Dir, dir Jehovah will ich singen," Betthoven's schönes Lied: „Die Himmel erzählen des Ewigen Ehre", Mendelssohn's Arie: „Lasst uns singen von der Gnade des Herrn" machten im Einzelnen wie im Ganzen einen erhebenden Eindruck. Der Klang der Stimme ist voll, von Innen heraus wahrhaft religiös beseelt und der Vortrag zeugt von dem innigen Verständniss der Compositionen. Hr. Wagner unterstützte das Concert durch schöne und gediegene Vorträge auf der Orgel und bewies sich im Besitz vollkommener Herrschaft über sein Instrument. Die Kirche war zahlreich besucht.

In der italienischen Oper kam am 5ten der Freischütz von Weber zur Aufführung, ein Probestück, und wenn man will, ein gewagtes, von Seiten der Direktion. Der Erfolg aber bewies, dass dieselbe sich in ihren Kräften nicht überschätzt hatte. Wenigstens lässt sich soviel sagen, dass der italienische Freischütz was seine gesangliche Wirkung betrifft, ohne Weiteres den Leistungen an andern grossen Bühnen an die Seite gestellt werden kann. Noch nach einer andern Seite hin war die Aufführung von besonderem Interesse. Statt des Dialogs nämlich hörten wir die zu dieser Oper eingerichteten Recitative von Hector Berlioz. Wir hatten gewaltige, durch eigenthümliche Instrumentaleffecte sich auszeichnende Intermezzos erwartet, allein es bewegte sich Alles so ziemlich in dem parlamentarischen Geleise recitativischer Phrasen, die hie und da allerdings recht charakteristisch den fehlenden Dialog repräsentirten, im Ganzen aber doch nicht den Dialog ersetzten. Darauf kommt es indess auch nicht an. Was der Oper die Unsterblichkeit sichert, sind die innigen Melodieen deutsch-romantischer Kunst und diese zu Gehör und Genuss zu bringen, besitzt die italienische Bühne unzweifelhaft die erforderlichen Mittel. Allerdings hat das Werk auch eine dramatische Bedeutung, die uns aus der Darstellung entgegentreten muss. Hier blieb Manches zu wünschen. Man wird indess Nachsicht haben, und wir hegen diese um so lieber, als wir nicht der Meinung sind, dass die italienische Bühne auf dem ihr heimischen Terrain bleiben und sich nicht mit fremden Federn schmücken dürfe. Wir wissen die Pläne der Direction zu schätzen. Es ist nicht gut, fortwährend die gedankenlosen — und nur selten giebt es in der neuesten Musik der Italiener Gedanken — perlenden, schmucken Triller oder Sentimentalitäten dem Berliner deutschen Publikum vorzuführen. Wir verlangen melodischen Gehalt, Wärme und Innigkeit des musikalischen Ausdrucks. Wie sehr übrigens dies Princip der Direction geachtet wird, wie sehr man geneigt ist, Nachsicht zu üben in denjenigen Partieen der Totalleistung, wo man etwas Vollendetes nicht verlangen darf, davon haben jüngst die Darstellungen des Don Juan Zeugniss gegeben und wir konnten es von Neuem an dem „Franco Arciero" beobachten. Zunächst sei bemerkt, dass die beiden weiblichen Partieen, Agathe und Annette vortrefflich besetzt sind. Agathe (Sgra. Fiorentini) weiss allerdings vom Spiel möglichst wenig, Annetta muss sie sehr bemerklich aus ihrem Traumleben aufrütteln. Agathe aber ist ein schönes Weib, für den naiven, jägerlichen Zusammenhang vielleicht etwas zu antik. Die stille Schwermuth stand ihr sehr gut und stach sittsam ab gegen das aufgereimte Wesen der liebenswürdigen Annetta (Sgra. Penco). Diese Rolle wurde ganz vortrefflich gegeben, so dass wir in keiner Beziehung etwas einzuwenden haben. An Donna Elvira und Aennchen beweist uns diese Künstlerin, was sie vermag, eine wie hohe Kunststufe sie einnimmt und zu welchen fernern Aussichten sie berechtigt. Die Männerrollen sind zum Theil nicht so gut vertreten. Die Partie des Max hat, da sie dem Sgn. Laboeetta zu hoch liegt, Hr. Pardini übernommen, bei dem die bekannten Schwankungen in der Intonation den zarten elegischen Hauch der Melodieen etwas abschwächen. Caspar wird von Sgr. Pons mit allem Fleiss aufgefasst. Die musikalische Leistung genügt durchaus, und die dramatische wird sich vervollständigen. Der Eremit ist in den Händen des Sgr. Mazzoletti und wird so gut gegeben, dass man sich für seine Auffassung interessirt. Des Grafen und Cuno's

(Sgr. Della-Santa und Catalano) wollen wir mit Anerkennung erwähnen. —

Als Introduction zu einem grossen Ballet mit Frl. Lucile Grahn brachte die Königl. Oper am 6ten eine kleine komische Oper des jungen französischen Componisten Bazin „der Trompeter des Prinzen." Wie man leicht erwarten kann, ist das Werkchen eine Spieloper, die sich jedoch durch geschickte, wenn auch ganz und gar französische Arbeit auszeichnet. Das Sujet ist amüsant, durch zum Theil anziehende Verwickelung spannend, während die Musik in einem leicht gefügigen rhythmischen Character sich demselben leicht anschliesst. Namentlich interessiren die Ensembles und einzelne eigenthümliche Züge in der Instrumentation, so dass sich das Werkchen als einleitendes oder Mittelstück für einen grossen Balletabend wohl dauernd erhalten wird. Die Ausführung, an der sich die Damen Marx, Brexendorf und die Herren Mantius, Pfister und Zschiesche betheiligten, war eine wohlgelungene. Man trieb die Handlung rasch vorwärts, zeigte sich allerseits animirt und hob die vorhandenen Effecte durch sichtliche Theilnahme für dasselbe. Vor allen excellirte, wie stets in dergleichen Partien, Hr. Mantius wieder durch seine glücklichen Gaben komisch-naiver Auffassung, während Herr Zschiesche die Rolle eines Alten anschaulich und zugleich gemüthvoll den Zuhörern vorführte. Von den Damen hatte Frl. Marx, wenn auch in etwas starken Farben, ihre Aufgabe sehr geschickt erfasst. —

Zu den nicht der grössern Oeffentlichkeit angehörenden, unter dem Namen der Bezirksconcerte gebräuchlich gewordenen Soiréen zählen wir eine, die am 7ten im englischen Hause statt fand und von dem Pariser-Platz-Bezirke veranstaltet worden war. In derselben spielten die Herren Grünwald, Espenhahn und Pfeiffer ein Beethovensches Trio mit schätzenswerther Sauberkeit. Fr. Köster entzückte das in glänzender Zahl versammelte Publikum durch den Vortrag schöner Arien und Lieder. Unter den letztern sind besonders zwei Compositionen melodiöser und anmuthigster Art zu nennen: Künstlers Erdenwallen von Flotow und ein Lied von Taubert. Hr. Grünwald spielte mit seiner bekannten Virtuosität und Feinheit ein Morceau de Salon von Vieuxtemps, das einen sehr grossen Effekt machte. Herr Schunke gab mehrere Vorträge auf dem Waldhorn, wie Herr di Dio durch eine Violoncellfantasie erfreute. Die Soirée gehörte zu den anziehendsten, welche die Wintersaison bisher hervorgerufen. —

Ein eigenthümliches Concert fand am 8ten in der Sing-Akademie statt. Es kam darauf an, eine neue Erfindung in der Mechanik des Flügelfortepiano's dem grössern Publikum vorzuführen. Hr. Dreschke machte uns mit dem Schönemann'schen chromatischen Octaven-Piano bekannt. Die Verdoppelung der Octave, wie sie hier bewerkstelligt wird, hat der Erfinder (an sich ist übrigens die Erfindung nicht neu, da die Octaven-Koppelung schon an den ältesten Piano's angewendet wurde) schon vor einigen Jahren an seinem Instrumente angebracht und es ist darüber bereits in öffentlichen Blättern das Nöthige berichtet worden. Die Wirkung an dem Instrument stellt sich so heraus, dass die höhere Octave, besonders wenn man mehrere Töne zugleich angiebt, durch die tiefere gewissermassen verschluckt wird und der Ton dadurch an Intensität gewinnt. Diese Tonverstärkung ist nach unserer innersten Ueberzeugung keine schöne, sie ist eine incorrecte, sobald in der Stimmung des Instruments irgend eine Veränderung vorgeht. Die wichtigste und naturgemässeste Kraft hat der bestimmte Ton in sich selbst; ein fremder Succurs schadet ihm. Wenn sich hinsichtlich der Tonfülle irgend welche Verbesserungen an dem Instrumente anbringen liessen, so könnte das höchstens durch eine neue Erfindung in der Metallcomposition der Saiten bewirkt werden, vielleicht auch noch durch Veränderungen im Bau des Kastens. Die in den Schönemann'schen Flügeln angewendete Octavenverdoppelung verstärkt den Ton allerdings; ob sie ihn verschönt, ist eine andere Frage. Eigenthümliche Wirkungen bringt das Nachschlagen von Tönen und Accorden hervor, für welchen Effect indessen sich in den vorhandenen Compositionen selten Gelegenheit darbietet und auf den man den schöpferischen Gedanken der Componisten erst hinleiten müsste. Die chromatische Tastatur, welche unter den Spieltasten liegt, alle Tasten in verkleinertem Maassstabe und rund, weil sie nicht gespielt sondern gewischt werden, enthält, bringt bei Anwendung der tiefsten Töne ein dumpfes Gerolle, dem fernen Donner vergleichbar, hervor, besonders wenn man herauf und herunterwischt. In den obern Octaven wird durch den chromatischen Lauf ein zartes, liebliches Tönen bewirkt, das eben so wie jenes tiefere Gedonner auch zu eigenthümlichen Effekten benutzt werden könnte. Im Ganzen aber leistet auch diese Mechanik der Kunst keinen wesentlichen Vorschub und wir können der Ansicht in keiner Weise beitreten, dass durch diese Erfindung das Flügelfortepiano der wahre Repräsentant des Orchesters geworden wäre. Ausserdem müssen wir uns gegen jede Mechanik an einem Instrument erklären, die den Künstler, wenn auch nur theilweise, in die Reihe der Automaten stellt. Wir verlangen selbst von dem Pauken- und Triangelschläger, dass in seinen Armen und Händen ein seelisches Leben walte. Den eigenthümlichen Mechanismus und die Wirkungen desselben dem öffentlichen Urtheile vorzuführen, war das Concert des Herrn Dreschke bestimmt. Wie oben angedeutet wurde, machten sich die erwähnten Effekte in den drei Sätzen der *C-moll*-Sinfonie von Beethoven und in einer Fantasie zu Robert geltend, beide nach dem Arrangement von Liszt und der für das Octaven-Piano eingerichteten Instrumentation des Concertgebers. Das chromatische Glockenspiel fand besonders in dem Erlkönig von Schubert seine Anwendung, wo die romantischen Partieen mit chromatischen Zwischenläufen ausgestattet, allerdings eine ganz neue Wirkung hervorbrachten. Halten wir uns an das Spiel des Concertgebers, an die Liedcompositionen, welche als Füllstücke zwischen den Instrumentalsätzen liegen, und die recht anmuthig von Frau Burchhardt und nächstdem mit bestem Willen von Hrn. Stresow gesungen wurden, so verdient Beides, das Spiel wie das Compositionstalent des Hrn. Dreschke Anerkennung, ohne sich jedoch über den Standpunkt des schon Bekannten und in dem vorhandenen Kunstschatze der Musik Befindlichen zu erheben. —

Herr Musikdirektor Wieprecht gab im Concertsaale des Königl. Opernhauses ein grosses Vocal-Instrumental-Concert zum Besten des Wittwen- und Waisen-Unterstützungs-Fonds der ersten Garde-Cavallerie-Brigade und des Jägerbataillons. Es betheiligten sich an dem Concert die mannigfaltigsten Künstlerkräfte, welche Berlin nach allen Richtungen hin aufzuweisen hat, in Massen die Euterpe, das Musikchor des 14. Infanterieregiments, die Akademie für Männergesang, im Einzelnen Fr. Köster, Hr. Grünwald, Hr. Seidel, Gantenberg, das Doppelgesangs-Quartett der Hrn. Friese, Taegener u. A. Das Programm dieser Matinée war mannigfaltig und interessant. Es enthielt eine Concert-Ouvertüre „Abenddämmerung am Strande" von A. Conradi, Mendelssohn's Hymne an die Künstler, von der Akademie für Männergesang und der Euterpe ausgeführt, eine Flötenfantasie über Oberon von Fürstenau, von Gantenberg vorgetragen, Männergesänge von Fr. Schubert und J. Hoven, Variationen über den Alexander-Marsch von Moscheles, für Pianoforte und Orchester, ausgeführt von Hugo Seidel. Mendelssohn's grosses Violinconcert spielte Hr. Grünwald, Spontini's Volksgesang führten sämmtliche Chormassen und Frau Köster aus; den Schluss bildete Spontini's grosser Festmarsch. Referent wohnte, durch eine andere Matinée zum Theil in Anspruch genommen, nur den fünf letzten Nummern des Concerts bei. Er kann daher von den effektreichen Eindrücken der Instrumental- und Chormassen im

Allgemeinen berichten, von dem trefflichen, zur höchsten Meisterschaft berechtigenden Pianofortespiel des Hrn. Seidel, von der glänzenden Virtuosität des Herrn Grünwald und dem vollen, weithinhallenden, mächtig-wirksamen und zum enthusiastischen Beifall begeisternden Gesange der Frau Köster. Erwähnt darf hierzu noch werden, dass Hr. Döring durch Declamation eines vaterländischen Monologs von H. Köster dem Concert eine dichterische Zugabe verlieh, die in der glänzenden und zahlreichen Versammlung einen lebhaften Wiederhall fand. —

Zu gleicher Zeit hatten die Herren Zimmermann, Ronneburger, Richter und Lotze im Cäciliensaale der Singacademie eine Quartettmatinée für ihre Quartett-Zuhörer veranstaltet, in welcher drei Quartette junger, der Gegenwart angehörender Tonkünstler zur Aufführung kamen. Es war dies die erste von den Quartett-Matinéen, welche die genannten Künstler in edler, nicht genug anzuerkennender Absicht, den aufkeimenden, sich zur Lösung schwierigster Aufgaben heranbildenden Talenten diesen Winter zu widmen beabsichtigen. Das erste Quartett hatte eine Künstlerin Frl. Emilie Mayer zur Verfasserin und macht jedenfalls auf Anerkennung, namentlich in den beiden Mittelsätzen, Anspruch. Von den beiden andern Quartetts, das eine von Pape das andere von Würst, hörten wir nur das erstere, das sich durch recht schöne und eigenthümliche Einzelnheiten auszeichnete.

d. R

Feuilleton.

Skizzen aus Constantinopel.

Wohl schwerlich mag in einer zweiten Stadt die Musik einem sorgsam beobachtenden Kunstfreunde ein solches Interesse erregen, als in Constantinopel. Denn in keiner andern Stadt, wenigstens der alten Welt, so viel ich sie auf langjährigen Reisen kennen gelernt, vereinigen sich so viel verschiedene Nationalitäten, als hier. Welch ein Gegensatz aber in den Nationalitäten, vermag derjenige am ehesten zu beachten, der hier auf der Grenzscheide des Morgen- und Abendlandes längere Zeit verweilt hat. Auf dem Gebiete der Kunst sind es zuvörderst die Nationallieder, welche in ihrer Verschiedenheit über das Gemüthsleben der Völker Aufschluss geben. Sie sind nachhallende Klänge des Urlebens, der Urkräftigkeit eines Volkes. Sie stehen mit der grösseren oder geringern Civilisation kaum in Verbindung. Die rohen asiatischen Völkerstämme äussern wenigstens in ihren Liedern und Gesängen bedeutend mehr Gefühl, als manche auf der höchsten Culturstufe stehenden Völker, von denen ich nur die Engländer namhaft zu machen brauche. Während im Abendlande die Volksmusik ein andres Gepräge trägt, als die Musik der Kunst in engerer Bedeutung, passt jene im Morgenlande auch überall in der gekünstelten Form, sie ist ganz verschmolzen mit dem individuellen Charakter des Volkes. Die Musik unsrer Salons, wie der civilisirten Welt, hat sich dagegen von der Natur entfernt, sie sucht mühsam nach Effekten und Manieren. Der Einfluss des Italieners in der Musik schleicht sich überall ein wie der Einfluss des Franzosen in der Welt der feinen Sitte. Bei einer scheinbaren Männlichkeit, stets prahlend und affectirend, es nie mit den Worten genau meinend, überhaupt wie ein Schauspieler auftretend, süsselt der Italiener wie überall so in seiner Musik. Das ist eben jene Süsslichkeit der Salons geworden, denn sie hat eine übergrosse Theilnahme gefunden. Der gute Deutsche sträubt sich dagegen, aber nur, um einige Zeit nachher wieder von Neuem der lockenden Sirene zu folgen. Man hat Italien das Land der Musik genannt, doch mit nicht grossem Rechte, man hätte es eher das Land der guten Stimmen heissen sollen. Wenn der Deutsche, auf seine grossen Meister stolz, jenes nicht einräumt, so musste er doch dieses zugeben, denn in der höchsten Klippenstadt der Abruzzen, wie in den üppigsten Thälern Sicilien's, würde er überall Stimmen, überall Gesang finden.

Ich werde, um meinen Landsleuten daheim Antheil an den Musikzuständen Stambul's abzugewinnen, von den Nationalitäten ausgehend, eine kurze Uebersicht auch über die Opern-, Kirchen-, Salon-, Concert- und Militär-Musik geben, indem ich wünsche, dass sie Mängel der Darstellung mit dem hoffentlich sie fesselnden Stoffe gütigst in den Kauf nehmen werden.

Zuvörderst ist es der Eingeborene, der prunksüchtige, ernste aber faule Türke, der sich von Nichts so leicht hinreissen lässt, als von Musik, die übrigens noch so einfach sein kann. Schon ein gleichartiges Taktschlagen, ein Klappern, begleitet von einer Pfeife, ist im Stande, ihn zu entzücken. Was noch mehr, je länger dieses eintönige Spiel anhält, desto mehr werden seine Sinne in Seeligkeit gewiegt. Eine Schaale Café wird nach der andern geschlürft, eine Pfeife Tabak folgt der andern. Sind es Zigeunerinnen, welche durch die Gewalt ihrer schönen Augen den Rechtgläubigen mit dem Spiel der Tambourins und ihrem einförmigen Gesang, bei welchem sie fortwährend: „Aman, Aman" rufen oder mit obscoenen Harem's und Caragö's-Liedern zu gewinnen wissen: dann verwandeln sich seine ernsten, finsteren Züge, seine heitere Laune kennt keine Zügel mehr, denn das irdische Paradies ist nahe getreten und er spendet beträchtliche Belohnungen. Unter den gigantischen Schatten hundertjähriger Cypressen und Platanen wird ein wandernder Divan aufgeschlagen. Dem Osmanen gegenüber sitzen die Gruppen jener leichtfertigen Schönen, die abwechselnd durch Tanz und Lieder die Stunde vertreiben. Bald wogt eine grössere Menge von Zuhörern heran. Der Genuss wird ausgesuchter: der reichere Türke, der Pascha bemüht sich nun eine Art Orchester von armenischen Spielleuten zu verschaffen. Da entsteht so Etwas von einer Capelle, zusammengesetzt aus Violine, Schlagzither, Flöte, Tambourin oder Pauke. Die Violine in dem Originalzustande einer Nürnberger Kindergeige wird jetzt unbarmherzig gekratzt und die Sänger, ein Piano schnöde verachtend, schreien, dass auch die Nachbaren des asiatischen Bosporus etwas von ihren Stimmen geniessen. Diese herzzerreissende Musik, wovon sich der Europäer so wegwünscht, ist gleichwohl ganz Charakter des Türken. Ueberall ist sie eingeführt und dagegen wird ein italienisches Recitativ, eine Romanze kopfschüttelnd verworfen. Man hält dies für kauderwelsch; wohl aber gefällt ein gesunder Chor; vor Allem aber die Lanner- und Strauss-Polkas, wie überhaupt die deutsche Drehorgelmusik. Wenn auf diese Weise der Geschmack des Türken auf einer niedrigen Stufe steht, so ist es auf der andern Seite zu verwundern, mit welchem Gefühl er ein einstimmiges Nationallied singt, ja wahrhaft ergreifend ist das Gebetrufen vom Minaret, welches der Iman gewöhnlich mit sehr guter Stimme und mit vollem Anstande singt. Ebenso eigenthümlich sind die improvisirten Koransstellen der Bettler, zumeist Nachkommen des Propheten, welche im Einklange, in Gruppen sitzend und zu Chören geordnet, auf den öffentlichen Plätzen diesen Gesang anstimmen und damit so ein Dutzend Stunden anhalten. Der Kreis von Zuhörern, der sich um diese gleichsam zu Heiligen Erhobenen bildet, wechselt von Stunde zu Stunde.

Der Armenier ist zwar im Allgemeinen in der Bildung dem Türken voran. Er beachtet und besucht die Oper. Aber in seinen Liedern, seinem Gesange steht er auf keiner höheren Stufe. Es gehört zu einer Strafe, den Gesang eines Armeniers anhören zu müssen. Es ist ein ewiges Trillern, ein Wimmern, ein näselndes Jodeln, vergleichbar dem Gebrüll eines ungezogenen Buben, oder wenn Jemand beim Mundausspülen mit dem Wasser allerhand Spässe macht. Aber nicht nur die Kehle dieser lächerlichen

Sänger ergeht sich in solche Irrwege, sondern die ganze Physiognomie erleidet eine ähnliche, entsprechende Verzerrung. Die lächerlichste Miene wechselt mit dem männlichsten Ernste, dieser wieder macht fratzenhaften Zuckungen Platz und so geht es fort bis zu höchst unanständigen Körperbewegungen, wogegen der berüchtigte französische Cankan noch Grazie wäre, je zu dem Texte passend. Auffallend ist es, dass gerade ein solcher zotiger Gesang bei den türkischen Damen grosse Theilnahme findet, welche weit entfernt sind, über das schlüpfrige Beiwerk zu erröthen. Hiergegen machen Lokallieder, von armenischen Frauen vorgetragen, einen eignen Contrast, ja sie hören sich artig an, nur stört das Klösschen, welches sie in der Kehle zu haben scheinen und von dem sie erst operirt werden müssten, ehe man ihre Gesänge, in den meisten Fällen Liebeslieder, verdauen könnte. Den höchsten Grad von Abgeschmacktheit erreicht der Gesang der armenischen Bauern. Haben sie, etwa nach glücklich überstandener Seereise ihr Vaterland wieder erreicht, so ergehen sie sich in ein wüthendes Singen, wobei mit den Füssen gestampft wird, während sie mit den Händen um sich schlagen. Wie ein Wahnsinniger, der ein sinnloses Geschrei ausstösst, welches in seiner endlosen Einförmigkeit Gesunde wieder zum Wahnsinn bringt, so wüthen sie durcheinander, sich gegenseitig den Schweiss von der Stirne wischend.

Fast noch abscheulicher, als solch ein Gesang der Armenier ist nun jener der Griechen, einer Nation, bei welcher ich von allen anderen am wenigsten Gabe zur Musik gefunden habe. Durch die Unzahl von Festtagen, deren der Grieche jährlich über hundert zählt, ist er an ein dolce far niente gewöhnt. Dies wird nun durch Gesang und Tanz festlich begangen. Sein Gesang wird durch Spiritus, durch dutzendweis genossene Rackis (Gläser Branntweins) in buchstäblicher Auslegung des Wortes spirituell, und wenn er auf solche Art sein Gemüth in Harnisch gebracht hat, durchzieht er in Gemeinschaft guter Freunde die Gassen. Nun entsteht ein frivoler Gesang, eine Ohrenpein, welchen selbst die Strassenhunde heulend verschmähen. Zu diesem ungebührlichen Geschrei wird ein Tanz, in welchem Gewandtheit genug liegt, eröffnet, von dem die Frauen jedoch stets ausgeschlossen sind. Bewunderungswürdig ist die Gelenkigkeit dieser Freifüssler. Ist der lange, für mich jedenfalls zu lange Gesang, vorbei, so wird in einer Zwischenpause meistens von dem ältesten Griechen ein Solo gesungen, worin er den Zustand seiner früheren Unterjochung mit der jetzt errungenen Freiheit vergleicht. Man könnte diesen Gesang nicht unpassend ein freies Recitativ nennen, wobei die Fermaten bis in alle Ewigkeit gehalten werden. Singen die Griechen ihre Volkslieder im Chore und im Einklang, so hört sich dies in einer bescheidenen Entfernung leidlich an, namentlich von muthigen Fahrern auf der See, oder von einsamen Hirten auf den Bergen. Niedlich sind mir die griechischen Schlummerlieder, womit die Frauen ihre Kleinen einwiegen, erschienen. Sie sind hierzu so geeignet, dass selbst Erwachsene bei Anhörung derselben in einen ambrosischen Schlaf zu verfallen geneigt werden. Wie gern dagegen die Griechen Musik und Gesang hören, beweist, dass sie zu den allereinfachsten Tönen aus ihren Hütten hervorkommen und durch Beifallklatschen die dankbarsten Zuhörer abgeben. Volksthümlich sind die griechischen Klagelieder bei öffentlichen Begräbnissen. Zu solchem Zwecke eigens gedungene Weiber und Männer beginnen, sobald der Verstorbene in die Gruft hinabgesenkt ist, ihre Lamento's, ähnlich einem durchdringenden anhaltenden Weinen, worin in herzzerreissenden Mollklängen die Tugenden des Verblichenen gerühmt und seine Leiden geschildert werden. Je nach der Anzahl der Lieder oder Psalmen, welche abgesungen werden, steigert sich die Leidenschaftlichkeit der Klagenden, bis sie endlich, sich das Haar ausraufend und das Gewand zerreissend, auf die Gruft niederfallen und den Feinden des Verstorbenen ewige Blindheit wünschen, dass sie im Paradiese in steter Knechtschaft seufzen möchten. Endlich, durch den langanhaltenden Trauergesang geschwächt, verlassen beide, Sänger und Trauernde, aber sichtlich getröstet, den Ort, der heute noch das traurigste Bild des Erdenlebens, morgen oft schon durch eine muntere Gesellschaft in einen Garten, in einen fröhlichen Aufenthalt verwandelt scheint. Heitere Familien feiern vielleicht ein Nachfest von Hochzeiten? Doch nein, man feiert den Verstorbenen mit ausgelassenem Tanze unter Begleitung der Derwischtrommel, des Dudelsacks und der Zither auf seinem Grabe. Diese Gebräuche, die sich von Zeit zu Zeit wiederholen, haben sich von alter Zeit in allen Theilen Griechenlands erhalten. Während indessen der Sinn für die übrigen Künste auf eine äusserst niedere Stufe geistiger Bildung herabgesunken ist, darf man den Griechen die Neigung zur Musik dennoch nicht absprechen. Er liebt das Theater, hört jede Militärmusik gern und ist besonders begeistert für den Männerchor. (Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Berlin. Des Königs Majestät haben dem Kapellmeister W. Taubert die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft zu verleihen geruht.

— Hr. von Küstner ist nach Paris gereist um der Vorstellung des Propheten beizuwohnen, dessen Aufführung sicher bei uns im Frühjahr in Aussicht steht.

— Nächstens wird hier der erblindete Violinspieler Tettelbach eintreffen, der besonders durch den Ausdruck von Sinnigkeit, den sein Spiel charakterisirt, sich auszeichnen soll.

— Am 19. d. M. wird ein fünfzehnjähriger, blinder Künstler aus der Birnbach'schen Schule ein Concert im Englischen Hause geben.

Breslau, 5. Dec. (G. F. Händel's Israel in Egypten.) Die hiesige Singakademie „zur Erhaltung und Belebung ächten Kunstsinnes durch praktische Uebung der kirchlichen oder heiligen, und der damit zunächst verwandten ernsten Vokalmusik", am 17. Mai 1825 von Joh. Theod. Mosewius eröffnet, hatte zur diesjährigen Feier ihrer Stiftung das Oratorium: Israel in Egypten von Georg Friedrich Händel bestimmt und die Aufführung desselben auch bis zu den Proben vorbereitet, welche die letzte Feile an die mit eben so viel Gewissenhaftigkeit als Freudigkeit gehaltenen Vorübungen legen sollten. Allein der Wiederausbruch der verheerenden Krankheit, unter welcher unsere Stadt so lange seufzte und die auch in mehreren, diesem musikalischen Kreise angehörigen Familien schmerzliche Wunden schlug, äusserte bald den störendsten Einfluss auf die beabsichtigten Versammlungen durch zunehmende Lichtung ihrer Reihen. Furcht und Besorgniss hielten hier manches Mitglied bei den Seinigen zurück, dort hatten sich andere der drohenden Gefahr durch die Flucht aufs Land oder durch Reisen zu entziehen gesucht — genug, einerseits war die erforderliche Anzahl der Sänger zu den das ganze Oratorium hindurch gleichmässig beschäftigten Doppel-Chören nicht anwesend, andererseits erschienen auch in der damaligen Zeit die langen und anstrengenden Proben misslich und selbst gefährlich. Aus diesen Gründen war es gerathen, die Ausführung des schon so sorgsam einstudirten Oratoriums einstweilen bis auf günstigere Zeiten zu vertagen. War es doch nicht einmal möglich geworden, zu dem eigentlichen Tage der Stiftungsfeier, Seitens der Singakademie einige Werke von minderem Umfange zur Aufführung zu bringen, indem seit dem Beginne des Frühsommers die Zahl der sich sonst gewöhnlich an den Uebungen betheiligenden Mitglieder auf eine bis dahin in der Geschichte des Vereins unerhörte Weise abzunehmen fortfuhr. So verringerte sich beispielsweise die nach den Listen aus 95 Sängerinnen bestehende Besetzung des Soprans und Alts zuletzt bis

auf 14! Die nach solchen Erfahrungen natürlich aufgegebene Aufführung des Händel'schen Oratoriums wurde unter der Leitung des rühmlich bewährten Dirigenten, Herrn Musikdirektor Mosewius, erst wieder aufgenommen, als die Schrecken der Cholera immer weiter zurückwichen und die Mitgliederzahl sich zu ihrer gewohnten Höhe zu vervollständigen begann. Aber man ging jetzt auch mit um so grösserem Eifer ans Werk, und am Abend des nächsten Freitags sollen wir im Musiksaale der Universität die reife Frucht so lange währender tüchtiger Vorbereitungen brechen. Unseres Wissens ist diese bevorstehende Aufführung des Oratoriums „Israel in Egypten" die erste, welche hierselbst mit vollständiger Orchesterbegleitung stattfindet, und es lässt sich bei der mehr als hundertjährigen Berühmtheit des klassischen Werkes, wie bei der wahrscheinlichen Gediegenheit seiner Ausführung, für welche der Reichthum an schönen Kräften, worüber die Breslauer Singakademie gebietet, und Mosewius ausgezeichnetes Direktionstalent das günstigste Prognostikon eröffnen, ein musikalischer Genuss erwarten, wie er in solcher eigenthümlichen Vollendung selten geboten werden dürfte, andererseits aber auch eine Theilnahme des hiesigen musikliebenden Publikums, wie sie eine so schöne, mit manchem Opfer verknüpfte Ausdauer im Dienste der ernsten Tonmuse beanspruchen darf. — Aus kirchlichen und verwandten Aufführungen kannte man hier allerdings längst schon mehrere Glanzpunkte des Oratoriums, z. B. den köstlichen Chor: „Der Herr wird König sein immer und ewig," eine so vortreffliche Arbeit Händels, dass sie nach Charles Burney's, seines englischen Biographen Urtheil, bei allen Liebhabern und Kennern der Harmonie allein hingereicht haben würde, des Tondichters Namen unsterblich zu machen. In der That ist der Effekt dieser Nummer zu gleicher Zeit gefällig und erhaben, und die jedesmalige Wiederkehr jener Worte nach dem Recitativ von der ergreifendsten Wirkung. — Nicht minder gekannt dürfte der Chor sein: „Er gab ihnen Hagel zum Regen" (Psalm 105, 32); „Hagel und Feuer fuhr unter einander und schoss auf die Erde" (2. B. Mos. 9, 23) — ein lebensvoller, meisterhaft geschriebener Satz, in welchem die Instrumentalstimmen so voll und geschäftig auftreten, dass sich die Begleitung wirklich ohne die Singstimmen allein als ein Concertstück spielen liesse — übrigens zugleich einer der wenigen Händelschen Chöre, worin keine Fuge vorkommt. — Weniger Gelegenheit zum musikalischen Ausdruck giebt dem Componisten der hier ebenfalls zuweilen aufgeführte Chor: „Er schlug alle Erstgeburt in Egypten," in seiner mehr ruhigen Erzählung; — und doch hat Händel im ersten Satze desselben, mit seinem nicht gewöhnlichen Thema, die Situation in der Begleitung trefflich auszumalen, und weiter hin, wo er in dieser strengen und regelmässigen Doppelfuge den Instrumenten mehr zu arbeiten giebt, eine entsprechende Wirkung durch kurze einzelne Noten der Singstimme, im einfachen Contrapunkt, zu erzielen verstanden. — Der zweite Satz: „Er liess sein Volk ausziehen, wie Schafe," eine Art von Pastorale mit untermischter Fuge und einem Schluss in strenger, gedrungener, vollstimmiger Harmonie ist ebenfalls sehr charakteristisch. — Händel schrieb sein Oratorium Israel in Egypten, von dem wir hier nur einige allgekannte Musternummern in Erinnerung bringen wollten, (indem er in der Kunst und Pracht seiner Chöre vorzugsweise glänzt), nachdem er durch den Gebrauch der Aachener Bäder wieder etwas in seiner Gesundheit befestigt, nach London zurückgekehrt war und mit dem Alexanderfeste das Glück aufs neue an sich gefesselt zu haben schien. Es fällt, so viel uns bekannt, dieses grossartige Tongedicht, welches das Gedächtniss eines der originellsten, tiefsten und gedankenreichsten musikalischen Poeten aller Zeiten verewigen hilft, in das J. 1738. S.Z.

Bromberg. Am Sonntag fand das letzte Concert des russischen Violin-Solisten Jérôme Gulomy vor sehr stark besetztem Hause statt. Sämmtliche Piecen wurden vorzüglich ausgeführt und der Concertgeber bekundete abermals, dass er zu den besten Violinisten gehört. In neuerer Zeit ist uns keiner der vielen Virtuosen bekannt, der so allgemeinen Beifall gefunden hätte, wie Gulomy.

Hamburg. Aus Paris wird uns geschrieben dass Mad. Sonntag von der hiesigen Direction engagirt sei.

Leipzig. Im neunten Gewandhausconcert wurde die Militair-Sinfonie von Haydn, die Ouvertüre zur Oper: la Chasse de jeune Henri, von Mehul und Gade's prachtvolle Hochland-Ouvertüre aufgeführt. Der Violinvirtuos Hr. Deichmann aus Hannover zeigte sich in einem Concert von Beriot und in einer Fantasie (Manuscript) desselben Componisten als ausgezeichneter Spieler, er trug beide Stücke mit grösster Vollendung und unter lautem Beifall vor, sein Vortrag ist höchst sauber, voll Seele und von grosser Eleganz. — Fräulein Nissen trat in drei verschiedenen Stücken auf und bereitete uns abermals grossen Genuss, sie sang zuerst die Arie mit Chor aus Rossini's Stabat mater: „Inflammatus et accensus", weihevoll und schön; sodann wirkte sie im ersten Finale aus Beethovens „Fidelio" in der Partie der Leonore mit, und gab zum Schluss die Arie „Casta diva" aus Norma.

— Am 5. Dec gab Hr. Labitzky aus Carlsbad mit seiner aus 35 Personen bestehenden Capelle im Saale der Buchhändlerbörse ein zahlreich besuchtes Concert.

— Salomans Oper „das Diamantkreuz" geht in der nächsten Woche hier in Scene, Frau Günther-Bachmann giebt die Hauptrolle.

— Die „Signale" berichten über das Auftreten der schwedischen Sängerin Fräulein Nissen als Lucia auf der Leipziger Bühne: „Das erwartungsvoll ersehnte Auftreten v. Frl. Nissen auf hiesiger Bühne wurde zu einem seltenen und hohen Genusse, die schon aus dem Concert bekannten und bewundernswerthen Gesangsleistungen der Dame paarten sich hier mit einer überaus eigenthümlichen bis zum Schlusse hin logisch gesteigerten Darstellung der oben genannten Rolle, — hoch und erhaben durch das grossartige Erfassen und Lösen der dramatischen Aufgabe in ihrer psychischen Bedeutung. Die Erscheinung der Lucia gehört vermöge ihrer ganzen Existenz unter diejenigen Charaktere, welche durch eine ungeschickte oder unzulängliche Behandlung von Seiten der Darstellerin ebenso gefährlich für diese als unwahrscheinlich und komisch für den Zuschauer werden können. Wir haben diese Rolle von verschiedenen Individualitäten, also auch in verschiedenartiger Auffassung geben sehen, aber noch nie so künstlerisch durchdacht, so fein und geistvoll, von so mächtig erschütternder Wirkung als durch Frl. Nissen. Zeigte sie uns im ersten Akte zuvörderst im schönsten Lichte das heiss liebende Mädchen, welches mit der ganzen Inbrunst glühenden Verlangens auf geheimem Wege gegen den Willen ihrer Umgebung den Mann ihres Herzens sucht, so veranschaulicht sie auf tief ergreifende und zum lebhaften Mitgefühl anregende Weise im Verlaufe der beiden andern Acte die beklagenswerthen Folgen ihrer unglücklichen Liebe. Die Auffassung der Wahnsinnsscene im dritten Acte war durch die erstarren machende Wahrheit der Darstellung weit entfernt von jener grotesken Herumraserei die man in der Regel zu sehen bekömmt, und die grossen Erfolge der Künstlerin sind um so sprechender für ihre Schöpfung, je weniger sie sich der sonst ohne Gnade in Anwendung gebrachten sogenannten Bühnen-Effecte bedient. Was sollen wir noch hinzufügen über den unvergleichlich kunstvollen und zur Seele dringenden Gesang, welcher im innigen Vereine mit der dramatischen Darstellung das überfüllte Haus zu sich immer von Neuem wiederholenden Beifallsbezeigungen hinriss! — Wahrhaft unerschöpflich ist uns die Sängerin heute in der Kunst des colorirten Gesanges erschienen, denn obgleich wir sie nun schon mehrere Male und zwar in den verschiedenartigsten Compositionen gehört haben, entdeckten wir wiederum neue sinnreiche Wendungen in der Ca-

deuz. Namentlich war die grosse Scene des letzten Actes in dieser Hinsicht reich bedacht, und es ist hierbei hervorzuheben, dass das Gefühlvolle, Innige des Gesanges keineswegs verloren geht, oder auch nur in den Hintergrund gedrängt wird. Jeder Ton athmet Tiefe des Gefühls und der Empfindung. Wir können nur den Wunsch aller Kunstfreunde theilen, dass es uns vergönnt sei, Frl. Nissen noch in einigen Vorstellungen zu bewundern. Der glückliche Umstand, dass die geehrte Sängerin auch die deutsche Sprache in erwünschtem Maasse beherrscht, lässt erwarten, es werde sich unsere Hoffnung verwirklichen.

Altenburg. Der Central-Vorstand des Stadtmusiker-Vereins hielt am 21. Novbr. hier eine Conferenz.

Wien. Um das seit längerer Zeit herabgekommene hiesige Konservatorium zu erneuter, gedeihlicher Thätigkeit zu beleben, haben sich die ersten Künstler Wiens zu einer Berathung versammelt und Behufs der Neugestaltung dieses Instituts unter sich 4 Direktoren gewählt. Zum Generalsekretär des Organisirungskörpers wurde der um die Kunst vielfach verdiente Herr Glöggl ernannt, welcher diese Stelle mit Zustimmung der Gesellschaft der Musikfreunde angenommen hat. Von der Thätigkeit dieser Herren lässt sich um so mehr das günstigste Resultat erwarten, als dem Vernehmen nach die Staatsverwaltung bereit ist, die wichtige Anstalt mit einem namhaften Beitrag zu unterstützen.

Aus d. Haag. Die Alboni singt mit ausserordentl. Erfolge hier.

Amsterdam. Die deutsche Oper unter Hrn. Direktor Röder gefällt hier wiederum sehr; am 10. November: „Norma" bei überfülltem Hause. Hr. Roberti, Orovist, mit vielem Beifall. Frl. Romani, Norma, wurde mit Hrn. Lehmann und Roberti mehre Male gerufen. — Frl. Romani ist unbedingt jetzt eine der bedeutendsten lebenden Sängerinnen. Am 14. Nov. beginnen auch die Vorstellungen in Rotterdam mit „Martha." Im December werden mehrere renomirte Gäste erwartet. Sehr erfreust ist man über das Verschwinden des Tenoristen Kirchhof, welcher als Monostatos vom Publikum unisono ausgepfiffen worden war.

Paris. Sonntag Mittag den 2. Decbr. findet die Preisvertheilung im Conservatoir statt. Es wird eine Ouverture von Auguste Bafille, ein grosses Duo von Thalberg für 2 Pfte. über ein Motiv aus Norma, vorgetragen von Frl. Gras und Hr. Wieniawski, auch mehrere Gesänge und Vorträge auf Blase-Instrumenten zur Aufführung kommen.

— Die berühmte Sängerin Mad. Damoreau-Cinti wird eine Gesangschule veröffentlichen, worin sie die Geheimnisse ihrer wunderbaren Erfahrungen, womit sie so lange das Publicum fesselte und entzückte, veröffentlicht.

London. Alle Journale sind voll von dem Enthusiasmus, den Ernst hier erweckt.

— Der neulich von Jullien angezeigte „Mendelssohn-Abend" fand vorigen Dienstag mit grenzenlosem Beifall statt. Das ganze grosse Theater war überfüllt, dass dem Publikum alle Möglichkeit der Bewegung bei diesem sogenannten Promenade-Concert genommen ward. Ausser der dritten Sinfonie in *H-moll*, zwei Liedern ohne Worte, dem Priester-Marsch in Athalia wurde auch eine Auswahl von der Musik zum Sommernachts-Traum ausgeführt, worunter zwei dem englischen Publikum unbekannte Compositionen — ein Intermezzo in *A-moll*, welche die Hermione der Lysander im Walde herumsuchend, darstellt und ein Marsch zur Einführung des Schauspiels Pyramus und Thisbe — zum vollkommenen Ergötzen eines keineswegs gewählten Publikums vorgetragen.

New-York. In den vereinigten Staaten zeigt ein Theater-Direktor an, dass er seinen Agenten in Europa beauftragt habe, Fräulein Lind ein Tausend amerikanischer Thaler (ungefähr 1400 Preuss. Reichs-Thlr. gleich) für jeden Abend bis auf 200, wo sie singen sollte, ausser Bestreitung aller Reise- und Wohnkosten des Fräuleins und ihres Gefolges, anzubieten. Zu ihrer Sicherheitsstellung habe er schon 10000 Pfd. Sterl. bei dem Londoner Banquier der berühmten Sängerin deponirt.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch - litterarischer Anzeiger.

Im Verlage der Unterzeichneten ist soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

LIEDER-ALBUM
für die Jugend
von
Robert Schumann.
Preis 3 Thaler.

Dieses Werk wird sich durch Inhalt und äussere Ausstattung zu einem Geschenke besonders empfehlen.

Leipzig, den 15. November 1849.

Breitkopf & Härtel.

Bis zum ersten December erscheint:

C. Czerny
WEIHNACHTS-ALBUM
Album élégant
24 Morceaux melodieux pour le Piano
I. Abth. Preis $1\frac{1}{2}$ Thlr.

Ausstattung wie Inhalt sind vortrefflich. Alle Musikhandlungen nehmen Bestellungen an.

Cassel, den 15. November 1849.

C. Luckhardt.

Im Verlage von ***Fr. Hofmeister*** in LEIPZIG erscheinen zum ersten December:

Willmers, Klänge der Minne. ALBUM. 8 Lieder ohne Worte f. Pfte. Op. 67. geb. 2 Thlr.

Donizetti, G., Matinée musical. ALBUM. Recueil de 6 Ariettes et de 2 Duettinos italiens. (Mit deutscher Uebersetzung) av. Acc. de Pfte. geb. 1 Thlr. 25 Ngr.

Preisermässigung

Durch jede Buch- oder Musikalienhandlung kann bezogen werden:

Album für Gesang
(mit Pianofortebegleitung.)

Mit Originalbeiträgen von Chelard, Lindpaintner, Lortzing, Kalliwoda, Fr. Lachner, Loewe, Mendelssohn-Bartholdy, Meyerbeer, C. Kreutzer, Reissiger, Spohr, Spontini, Clara Schumann, Rob. Schumann etc. etc 2 Bände, gr. 4., elegant geb. in engl. Leinwand mit Goldschnitt. Preis $5\frac{1}{3}$ Thlr., jetzt für 2 Thlr., 3 fl. 36 kr. rhn. oder 3 fl. C. M.

E. E. J. Reymann in Leipzig.

So eben erschien in unserem Verlage:

Charles Mayer

neuestes Pianofortewerk,

JUGENDBLÜTHEN,

ein Album von 24 Charakterstücken für grosse und kleine Pianisten,

v. C. Mayer, op. 121, in eleg. Ausstattung geb. 3 Thlr.

Hier bietet der berühmte Pianist 24 reizende, im modernen Genre gehaltene Compositionen, welche sowohl für den Salon als zum Studium unvergleichlich sind. Das Werk enthält die köstlichsten Perlen, wahre Meisterstücke seltener Art, voller Melodieen-Reiz und Originalität, in nur mässiger Schwierigkeit, so dass sowohl Dilettant als Virtuos damit brilliren können. Mit einem Wort: es existirt in der Musiklitteratur in diesem Genre noch nichts Aehnliches, und ist das Werk gleichsam als ein

Pendant und Anschlusswerk zu R. Schumann's Album,

ein vorzügliches Weihnachtsgeschenk.

Schuberth & Comp. in Hamburg.

Neue Musikalien

im Verlage

von **C. F. Peters, Bureau de Musique,** in Leipzig.

Durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.

	Thlr.	Ngr.
Bockmühl, R. E, Collection de Fantaisies non difficiles pour Violoncelle et Piano. Op. 63.		
Cah. I. No. 1. 2. 3.	1	—
» II. » 4. 5. 6.	1	5
No. 1. Fantaisie sur Ernani de Verdi	—	15
» 2. Rondoletto capriccioso entremêlé d'un air ecossais	—	15
» 3. Mazurka-Valse	—	10
» 4. Souvenir d'Appenzell	—	15
» 5. Hymne à S. S. Pio IX. de Rossini	—	12
» 6. Fantaisie sur I Lombardi de Verdi	—	15
— — Collection de Duettinos d'exécution facile pour deux Violoncelles. Op. 64	1	—
No. 1. Sur l'Elisire d'amore de Donizetti	—	12
» 2. Nocturne et Rondeau	—	12
» 3. Sur Nabucodonosor de Verdi	—	12
» 4. Andante et Polka	—	10
Kalliwoda, J. W., Grande Valse de Bravoure pour le Violon avec accompagnement de Piano. Op. 159	1	—
Kullak, Th., Impromptu pour le Piano. Op. 52	—	20
— — Etincelles — Thême et Etude pour le Piano. Op. 53.	—	20
Reissiger, C. G., 2. Quintuor pour Piano, 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 191	2	20
Voss, Ch., Chant varié pour le Piano. Op. 103. No. 1	—	12

Verlag von ***G. W. Niemeyer*** in HAMBURG.

	Thlr.	Sgr.
Bratfisch, Alb., Fantaisie mélancolique p. le Piano. Op. 4.	—	12½
Cramer, J. B., Pianoforteschule. Neue, n. d. neuesten engl. Ausgabe verbesserte „**mit neuen Uebungsstücken**" vermehrte Ausgabe	1	—
Dulcken, Miss, „Polka de la Cour," p. le Piano	—	7½
Friese, Aug., Romance p. le Piano. Op. 2.	—	10
Herz, H., Collection de Gammes etc. Nouv. Edit.	—	20
Leuthner, Leop., Fantaisie brill. p. le Violon av. acc. de Piano. op 4.	—	25
Martin, H., Transcriptions dans le Style moderne et brillant sur des airs nationaux pour le Piano. Op. 10. No. 1. La Marseillaise	—	12½
— — „Repertoire de l'opéra italien." Pièces choisies des plus célèbres opéras dans le style facile et brillant p. le Piano.		
No. 7, Donizetti, „Don Pasquale"	—	15
No. 25, Verdi, „I Lombardi"	—	15
— — „I Lombardi et Maria de Rohan," gr. Valse brillante p. le Piano	—	15
Opernfreund, der kleine. Sammlung beliebter Opern in einer Auswahl der beliebtesten Melodieen für Pianoforte leicht arr.,		
No. 19, Verdi, „Ernani"	—	12½
No. 20, Donizetti, „Lucia di Lammermoor,"	—	12½
No. 21. „ „Belisario"	—	12½
No. 22, Flotow, „Martha"	—	12½
Roda, Ferd. von, gr. Sonate f. d. Pianoforte zu 4 Händen. op. 9	1	20
— — Rondo f. d. Pianoforte zu 4 Händen. op. 10.	—	20
Schmitt, Jac., Pract. Pianoforteschule für Lehrer und Lernende, mit vielen Uebungsstücken. Auszug aus der grossen Pianoforteschule	1	—
— — 100 melod. Uebungsstücke f. d. Piano. Heft 1 und 2, à 12½ Ngr.	—	25
Wallerstein, Ant., 2 Pièces caractéristiques p. le Viol. av. acc. de Pfte.		
Oeuv. 30. Elégie	—	15
Oeuv. 31. Tarantelle	—	15

Am 2. Januar 1850 erscheint No. 1. des vierten Jahrgangs der:

NEUEN BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von **Gustav Bock**

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Man abonnirt:

Jährlich mit 5 Thlr. . . .
Halbjährlich mit 3 Thlr. . } mit Musikprämie, bestehend in einem Zusicherungsschein im Betrage von 5 Thlr. oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musikverlage der Unterzeichneten.

oder:

Jährlich mit 3 Thlr. . . .
Halbjährlich mit 1½ Thlr.. } ohne Prämie.

Bestellungen nehmen an: alle Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes, sowie die Verleger:

Ed. Bote & G. Bock,

Berlin, Jägerstrasse No. 42.,
Breslau, Schweidnitzer-Strasse No. 8.
Stettin, Schulzenstrasse No. 340.

woselbst Probenummern gratis in Empfang genommen werden können.

Noch erlauben wir uns darauf aufmerksam zu machen, dass die löbl. Postämter nur Abonnement ohne Prämie den Jahrgang à 3 Thaler annehmen. Wir ersuchen daher diejenigen resp. Abonnenten, welche ein Abonnement mit Musik-Prämie à 5 Thaler den Jahrgang einzugehen wünschen, uns den Mehrbetrag von 2 Thaler nebst der erhaltenen Quittung franco einzusenden, wofür wir umgehend den betreffenden Prämienschein über freie Auswahl von Musikalien aus unserm Verlage im Betrage von 5 Thalern lautend, oder die Musikalien selbst bei sofortiger Wahl zusenden werden.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8 Stettin, Schulzenstr. No. 340.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 51. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 19. December 1849.

Zu beziehen durch:
WIEN. Pietro Mechetti qm Carlo.
PARIS. Brandus et Comp., 87. Rue Richelieu.
LONDON. Cramer, Beale et Comp., 201. Regent Street.
St. PETERSBURG. A. Büttner.
STOCKHOLM. Hirsch.

NEW-YORK. Scharfenberg et Louis.
MADRID. Union artistico-musica.
ROM. Merle.
AMSTERDAM. Theune et Comp.
MAYLAND. J. Ricordi.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerst. 8, Stettin, Schulzenst. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum 1½ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Recensionen (Volksgesang). — Berlin (Musikalische Revue). — Feuilleton (Skizzen aus Constantinopel. Fortsetzung). — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Recensionen.

Volksgesang.

Wir begreifen unter dieser Ueberschrift eine Anzahl von Gesängen, die nicht gerade im speciellsten Sinne des Worts den Namen verdienen, denen jedoch ihrer Tendenz wie ihrer Form nach das Prädikat beigelegt werden kann.

Lieder im Volkston, Neue Sammlung, verfasst von vaterländischen Tonsetzern. Erstes Heft, enthaltend 15 Compositionen von Dr. G. G. Nägeli, H. Nägeli, J. Nater und Schnyder von Wartensee. Zürich, bei G. G. Nägeli.

Was zunächst die Ausstattung dieser vierstimmigen Männergesänge betrifft, so sind sie nicht gestochen, noch gedruckt, sondern durch sogenannten Abklatsch bewerkstelligt von einer Hand, welche Noten und Text nicht gerade allzu kalligraphisch dem Auge vorführt. Doch ist die Undeutlichkeit nicht so gross, dass sie dem Partiturleser wesentliche Schwierigkeiten darböte. Die einzelnen Stimmen, welche unserm Exemplare nicht beiliegen, sind vermuthlich auch geschrieben. Wenn durch solche Ausgabe eine besondere Billigkeit erzielt wird, haben wir nichts dagegen einzuwenden. Was nun den innern Werth der Sammlung betrifft, so wird der Charakter derselben erkannt, wenn wir die Ueberschriften der einzelnen Lieder nennen, wie: „der Sängerverein, die glücklichen Landleute in der Schweiz, Aufruf zum Kraftgebrauch, Vive la republique (natürlich komisch behandelt), Unser Feldherr, Sängerbund und Sängergruss, der Rheinstrom u. a." Die musikalische Arbeit ist überall durchaus volksthümlich, fasslich im Satz und sehr sangbar. Es ist daher nicht zu bezweifeln, dass die Sammlung ihrer Tendenz gemäss sich Freunde erwerben wird.

National-Freiheits-Liederhalle, Eine Sammlung der beliebtesten National-, Freiheits-, Vaterlands- und Wehrlieder für vierstimmigen Männergesang. Allen deutschen Liedertafeln gewidmet. Erstes Heft. Eisleben, bei Kuhnt.

Die Sammlung „vom Geist der Zeit hervorgerufen, soll zu thatkräftigem Handeln, zum Schutze des Vaterlandes und der Freiheit begeistern." Sie enthält demnach besonders deutsche Kernlieder, zu denen sich in diesem ersten Hefte noch die französischen Nationallieder, die Marsellaise, der Girondistengesang und das polnische Nationallied gesellen. Vervollständigt soll die Sammlung werden durch Beiträge von Liedertafeln und Männergesangsvereinen. Ausser den Volksweisen finden wir in dem vorliegenden Hefte Compositionen von Marsohner, Klauer, Nägeli, Methfessel, Sattler, mit mehr oder weniger Talent erfunden.

Dr. Joh. Nep. Vogl, Soldatenlieder mit Bildern und Singweisen. Wien, bei Gerold.
— — Balladen und Bergmannslieder. Ebendas.

Dass die vorliegenden beiden Hefte, jedes in seiner Art, einen volksthümlichen Ton anschlagen, bedarf keiner besondern Erwähnung. Obgleich meistens neue Compositionen in vierstimmigem Satze und zum Theil mit Pianofortebegleitung enthaltend (die meisten Componisten sind vermuthlich in Wien zu Hause) bieten beide Sammlungen doch des Interessanten genug. Man freut sich über den

kernigen Ton der Lieder und über die leichte Ausführbarkeit derselben. Der Druck auf feinem Papier und mit sehr hübschen Holzschnitten verziert, erhöht ihren Werth. Nur müssen freilich die Kriegsmänner und Bergleute hübsch fein zu singen verstehen und die Noten kennen, wenn sie die saubern Hefte auf ihre irdischen und unterirdischen Fahrten mitnehmen sollen.

Wilhelm Meves, Jugendlieder, 32 Lieder für die Jugend von verschiedenen Dichtern, ein- und mehrstimmig, mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt. Erste Sammlung, Leipzig bei Breitkopf und Härtel.

— — Jugendlieder, 18 Lieder für die reifere Jugend von A. Jungmann, für eine und zwei Singstimmen, mit Begl. d. Pianof. componirt und dem Dichter gewidmet. Zweite Sammlung. Leipzig, ebendas.

Beide Hefte enthalten ein- und zweistimmige Lieder, wie sie etwa in Schulen angewendet werden können. Der Componist hat sinnige und gerade diesen Bedürfnissen entsprechende Texte innig und gemüthvoll in Tönen wiedergegeben. Seine Behandlungsweise schmiegt sich dem kindlichen Sinne recht schön an. Der zweistimmige Satz ist einfach und für das Ohr leicht erfassbar. Nur ist nicht zu leugnen, dass, so einheitlich auch die Anlage des Ganzen erscheint, doch der melodische Reiz, weil es eben Compositionen aus einer Feder sind, etwas einförmig wird und der characteristischen Färbung entbehrt, die wir selbst auf den untersten Stufen musikalischer Auffassung den Kleinen gern vorgeführt sehen.

E. Methfessel, Sechs Lieder aus Gülls Kinderheimath, für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung componirt und der musikalischen Jugend gewidmet. Op. 10. Mainz, bei Schott's Söhne.

Der Componist, wahrscheinlich der Sohn des bekannten Liedercomponisten, schmiegt sich nach unserem Gefühl nur in zwei Liedern (No. 4 u. 6) ganz dem kindlichen Bedürfniss nach melodischer Form an, ohne dass jedoch die andern Lieder diesen Standpunkt weit überschritten. Wir müssen von allen sechs Liedern sagen, dass sie einfach und mit Talent aufgefasst sind und der Componist hier einen eigenthümlichen Ton mit vielem Geschick anschlägt. Es spricht sich überall eine gewisse Feinheit des Geschmacks aus, die gar gefällig ist.

Gust. Gottfr. Weiss, Drei Preussenlieder (Bundesruf, dem tapfern Preussenheer, National-Eigenthum) für vierstimmigen Männerchor. Berlin, Breslau u. Stettin, bei Ed. Bote u. G. Bock.

Es liegt nur das erste und dritte von diesen Liedern vor. Beiden fehlt der eigentliche Schwung, der im Volksliede begeistert. Sie sind künstlich zusammengestellt in den melodischen Phrasen und entbehren einer fliessenden Entwickelung. Auch ist das, was sie darbieten, eben nicht neu. In dem ersten Liede ist unter Anderm der Beginn auf der halben Note rhythmisch unrichtig und Melodie und Text gerathen miteinander in Streit. Dadurch bekommt die Melodie etwas Widerstrebendes. *Otto Lange.*

Berlin.

Musikalische Revue.

Die dritte Sinfoniesoirée führte ihren Zuhörern Mozart's *D-dur*-Sinfonie, die bedeutendsten Instrumentalsätze aus Mendelssohn's Sommernachtstraum und Beethoven's Eroica vor. Die Ausführung war in jeder Beziehung vollendet und wir hatten Gelegenheit, die Tüchtigkeit des Orchesters wie die Einsicht des Dirigenten nach allen Seiten künstlerischer Execution von Neuem zu würdigen. Die plan und klar gehaltene, durch schönstes Ebenmaass sich auszeichnende Erfindung Mozart's, die brillante Instrumentation und sinnig kräftige Romantik Mendelssohn's, der Heldengeist Beethoven's, Alles wurde in dem angemessensten Geiste erfasst und mit grosser Vollendung wiedergegeben. Das Verständniss der Eroica dürfte dem, der mit dem Werke nicht ganz vertraut war, durch die feine und sichere Abwägung der Tempi's besonders erleichtert worden sein; denn selten traten uns die Einzelnheiten im Scherzo und Schlussatz so klar entgegen, wie diesmal und wurde dadurch ersichtlich, dass das Orchester auch die schwierigste Aufgabe mit Glück zu lösen versteht.

In der ITALIENISCHEN OPER wurde der Barbier von Sevilla mit sehr guter Besetzung gegeben. Die erste Gesangpartie hatte Sgra. Peneo übernommen, deren allseitiges Kunsttalent schon oft in diesen Blättern gewürdigt ist. Zunächst brillirte die Sängerin in allen Einzelnheiten einer vollendeten und kunstreichen Technik. Rossini wurde allerdings ein wenig gemeistert, wie das jetzt, nachdem seine Schule durch andere Meister überholt worden, nicht selten zu geschehen pflegt. Aber die Künstlerin veränderte den Schmuck Rossinischer Musik und der ist doch im Ganzen die Hauptsache, mit so viel Geschmack und so richtigem Tact, dass sie überall, mit jeder Figur, jeder Cadenz, die Zuhörer fesselte. Hiezu kam eine feine, höchst naive Auffassung ihrer dramatischen Aufgabe, die nicht schelmischer und geistbegabter gelöst werden konnte. Das allseitige Talent der Sgra. Peneo feierte einen Triumph. Almaviva wurde von Labocetta melodie- und gesangvoll gesungen. Wir haben schon früher diese Rolle, in der der Sänger auch durch ein gewandtes Spiel sich auszeichnet, besprochen und dürfen nach der letzten Darstellung das günstigste Urtheil über ihm wiederholen. Die glänzende Spielpartie des Figaro, von Della-Santa gegeben, überraschte in dem, was der Sänger zu Tage förderte. Nicht, als ob er die Höhen der Kunst erstiegen hätte und andere Meister ihm nicht an die Seite zu stellen wären; allein sein Spiel war doch zur Genüge treffend und zeugte von einer Einsicht, die sich der Schwierigkeiten bewusst ist und nach deren Ueberwindung strebt. Bartolo (Sgr. Catalano) und Basilio (Sgr. Pons) sind aus frühern Darstellungen bekannt. Die Ensembles gelangen recht gut und die Recitative fesselten wie immer Jeden, der ihre Bedeutung für die italienische Oper kennt.

Am 15. wurde „Christus der Friedensbote" von Emil Naumann im Concertsaale des Opernhauses zum zweiten Male aufgeführt. Das Urtheil, welches nach der ersten Aufführung in der Garnisonkirche über das Werk eines jungen, begabten Künstlers gefällt worden, darf mit vollem Recht auch jetzt wiederholt werden. Die günstige Stellung des Orchesters und des Sängerpersonals, der günstige Raum erhöhten den Eindruck und liessen die schätzenswerthen Eigenschaften um so klarer hervortreten. Der Componist leitete auch diesmal das Ganze. Möge ihm der günstige Erfolg, den seine Arbeit in Berlin davongetragen, ein Sporn zu fernerem glücklichen Schaffen auf seiner Kunstlaufbahn sein.

Am 16. gab Herr Carl Hering zu einem milden Zwecke im englischen Hause eine Matinée mit seinem Sonaten-Verein, der sich die Aufgabe stellt, mit besonderer Rücksicht auf den

Vortrag der Sonate, das Publikum für das Verständniss dieser klassischen Kunstform heranzubilden. Da die Matinée einen besondern Zweck hatte, wich ihr Programm von der Tendenz des Vereins um Einiges ab. Es enthielt nur eine Sonate von Beethoven (*F-dur* für Pianoforte und Violine), die mit Geschmack und Einsicht von den Herrn Fleischer und Hering vorgetragen wurde. Dann sang Frau Burchardt mit schöner zartklingender Stimme einige sinnig componirte Lieder, Vogelsprache und Lauretta von Hering und später mit den Damen Caspari und Becker ein Veilchen-Terzett in Liedform, ebenfalls von Hering. Die Compositionen erfreuten sich eines allgemeinen Beifalls. Fräul. Caspari sang Bach's Arie aus der Passion mit obligater Violine, welche von Hrn. Hering gespielt wurde. Ausserdem enthielt die Matinée einen Busspsalm des Concertgebers, der von einem Chore nebst Solostimmen aufgeführt wurde. *d. R.*

Feuilleton.

Skizzen aus Constantinopel.

(Fortsetzung.)

Die Perser sind von den orientalischen Völkern die aufgewecktesten, sind geschickt und talentvoll. Ihre Lieder und Gesänge weichen daher von denen der übrigen bedeutend ab. Der Text ist voller Poesie und verschmäht jene schlüpfrigen Witze. Im Gesange unterscheiden sie das Piano vom Forte, das Adagio vom Presto, das Staccato vom Legato. Doch ist der einstimmige Gesang überaus ermüdend durch die Wiederholung gleichmässiger Töne, die oft bis gegen fünfzig auf derselben Stufe wiederkehren. So ähnelt nebst dem gedachten Schlusse der Gesang einer recht langweiligen Etude, einer Fingerübung, die nur wenige Töne bis zur Verzweiflung wiederbringt. Der mehrstimmige Gesang dagegen hat Werth. Wenn etwa eine grössere Karavane die beschwerliche Reise von Erivan über Erzerum nach Trebisonde zurückgelegt hat und nun endlich den erwünschten Hafen vor sich sieht: dann ertönt ein fröhliches Singen, ein überaus gefühlvolles Ensemble, dessen man durch die grosse Eigenthümlichkeit der Melodie nicht müde wird. Dennoch hat der Vortrag des Nationalgesangs bei allem Gefühlvollen etwas Schleppendes und Langweiliges.

Voll Feuers dagegen ist der Gesang der Tscherkessen. Kriegerisch, wild, an das Nomaden- und Jägerleben gewöhnt, ziehen sie auf die Gipfel der Berge, wo sie freiere Luft athmend, um ein wohlunterhaltenes Feuer versammelt oder in Gruppen in den Zelten, europäische Sitten verachtend, ihre Kriegslieder anstimmen. Im Eifer des Gesanges ziehen sie nicht selten den Säbel aus der Scheide. Indem sie sich gebehrden, als ob ihre Todtfeinde vor ihnen ständen, schlagen sie unaufhörlich um sich, bis sie, jene für besiegt haltend, Dankgebete erschallen lassen. Zu der edlen Tugend der Tapferkeit gesellt sich bei ihnen jene der Gastfreundschaft. Das grösseste Wohlwollen giebt man dem Fremdling durch Gesang und Klang zu verstehen. Trotz des kräftigen Textes und eines lebendigen Vortrages sind auch die Lieder der Tscherkessen, wie fast bei allen Orientalen, sentimentalen Ursprungs, und läuft der Schlusston in eine übermässig lang gehaltene Fermate aus.

Die Lieder der Russen, eines Volkes, das man grossentheils bei uns mit dem Beiwort „Barbarenvolk" beehrt, sind merkwürdiger Weise voller Gefühl und Schönheit und werden mit grosser Reinheit gesungen. Matrosenhaufen durchziehen die Strassen Galata's und Tophana's, meist hässliche Physiognomieen, in mehrstimmigen Chören. Der beste Sänger lässt aus ihrer Mitte eine Arietta ertönen, deren Refrain in Heiterkeit und Frohsinn, meist mit Tsaz und unter Begleitung der Derwischtrommel, des Triangels, Tambourins und der Piccolflöte wiederholt wird. Durch reichlichen Genuss des Branntweins haben die Stimmen etwas Rauhes. Das gemüthliche Singen hat alsbald ein Ziel gefunden, da es zu dem grössten Vergnügen eines Russen gehört, sich zu berauschen. Alsdann liegen sie, ruhig gruppirt, als wenn sie noch im Tranke die Härte der Knute fühlen, an den Ufern des Bosporus und lassen stumpf die Spottlieder der Jugend Constantinopels über sich ergehen.

Die Gesänge der Joniotten, Corfiotten und Cefaloniotten sind kaum einer Erwähnung werth, sie eignen sich nur zu Katzenmusiken. Hingegen ist der Gesang der Croaten, Slavonier und Malthesser, halbcivilisirter Völker, voller Schönheit. An Sonn- und Festtagen sitzen sie in den engen, schmutzigen Gassen Galata's vor den Häusern zweifelhaften Rufes und locken durch Lieder, die sie mit der Guitarre begleiten, zu bachanalischen Festen den Vorübergehenden an, wobei sie den willfährigen Zuhörer oft noch mit freiem Wein bedenken. In solchen Häusern, wo es mit den Tugenden nicht eben genau genommen wird, — zumeist verbindet sich ein Weinhaus, Chan, damit, hat man Gelegenheit, oft den Gesang von mehr denn zwanzig verschiedenen Völkern zu hören und würde der Musiker daselbst reiche Skizzen sammeln können. Es ist, als ob hier gratis Theater gegeben wird, denn jede Nation singt für sich ihre vaterländischen Lieder in eigenthümlicher Tracht. Anfänglich scheint der Nectar alle Nationen zu einem Freundschaftsbunde umschlungen zu haben. Seligkeit malt sich auf allen Gesichtern, bis das Maass irdischen Glückes überläuft, sobald eine Schöne hier und da Eifersucht erregt. Dann wird aus der gemüthlichen Scene eine ernste, und wie in einer Völkerschlacht sieht man Franzosen gegen Griechen, Armenier gegen Türken, Engländer gegen Russen, Deutsche gegen Italiener sich erheben. Oft entsteht da eine traurige Lage bis in die späte Nacht hinein, wenn nicht eine andere Gewalt durch Gewalt Frieden schliesst.

Kehrt man von dem sittenlosen Galata nach dem höher gelegenen Pera zurück, wie ganz anders ist hier der Musikzustand? Die Italiener und ihre Stammverwandten, die Perotten, wohnen dort überwiegend, weshalb man auch mit deren Sprache am weitesten kommt. Der Gesang dieses Volkes ist, verglichen mit dem der bereits gedachten Nationen, Tag gegen die Nacht. Wo nur sechs Italiener beisammen sind, ist schon ein Männerquartett gebildet, und mit so vorzüglichen Stimmen, mit Kraft und Fülle, dass sich keine andere Völkerschaft, auch nicht die der Deutschen, damit vergleichen kann. So hört man überall diese Männerquartette in gefälliger Weise, in der Werkstatt des Arbeiters, auf den Schiffen von den Matrosen, unter dem Militär, in den höheren und höchsten geselligen Kreisen. Die Freiheitsbestrebungen Europa's, in deren Strohfeuer der gute, aber schwache Pio nono den ersten Funken geworfen, hatten auch hier ihre Sympathieen. Die Italiener wenigstens benutzten jede Gelegenheit, mit der Tricolore und mit Pio's Fahne die Gassen singend zu durchziehen. Hymnen wurden auf Hymnen componirt; eine Art „Te deum laudamus" auf öffentlichem Platze gesungen. Man versuchte selbst den venetianischen Palast zu stürmen, und brachte der daselbst hausenden österreichischen Gesandtschaft ein „Pereat". Gesang und Klang an allen Ecken, bis über Italien das Gewitter losbrach! Der vormalige Enthusiasmus gegen den Papst schlug nun in persönlichen Hass um, der bis zu Kindereien ausartete. Das Gastrecht vergessend, schworen sie den Deutschen den Tod. Die lieblichen Nationallieder verstummten und überall trat an deren Stelle ein ewiges „Morte ai Tedeschi". Jetzt erst kehrt die versöhnende Zeit wieder und führt zu einem engeren Bunde zurück, der die unbegründete Feindschaft verachtet.

Still, in Bescheidenheit, wie vielleicht in keiner andern Stadt, leben hier die Deutschen. Aus allen Theilen Deutschlands

herstammend, haben sie sich zu einem **Singverein**: „**Teutonia**“ vereinigt, früher von dem Instructeur **Wahnschaffe**, jetzt von dem Musiklehrer des Gymnasiums zu Bebek, **Metzger**, geleitet. Jedenfalls bietet Pera nichts Besseres, als diesen Chor, der kleine Musikfeste begeht, von denen ich einige erwähne. Bei dem ersten Feste wurde nämlich vor mehr als einem Jahre die deutsche Fahne geweiht, das zweite fand in Chiatane in den süssen Wässern statt, das dritte gab in Fennerbagdschi der Preussische Gesandte Graf von **Pourteles** dem Vereine. Da fehlte es nicht an von vielen Seiten geschenkten Liedern, nicht an dem wohlbekannten „Orpheus.“ Der deutsche Geschmack erregte selbst die Anerkennung der Italiener, welche übrigens sehr eifersüchteln. Ein **zweiter** Verein ist jener der böhmischen Glashändler, welche, da jeder Lehrling nicht anders angenommen wird, es sei denn, dass er ein Instrument spiele, eine Kapelle von mehr als zwanzig Mitgliedern bilden und nach der Reihe bei den verschiedenen Herren der Glashändler zusammenkommen. Der Mangel eines tüchtigen Dirigenten zwingt sie, sich auf Tanzmusik zu beschränken. Auch in der Porzellanfabrik in Asien, Inschir-Koy, welche der Schwager des Sultans gegründet hat, geben sich die Deutschen Mühe, eine kleine Instrumentalmusik zu Stande zu bringen, und bleiben so überall der Vorliebe für diese Gattung treu.

Die **Franzosen**, welche wie aller Orten, auch hier am meisten Geschrei von sich machen, haben noch manchen kleinen Singverein. Doch betreiben sie es mit einer nur ihnen eigenen und genügenden Oberflächlichkeit.

Die **Engländer** sind ziemlich zahlreich und hören gern Musik. Doch entbehren sie durchgängig des musikalischen Gehörs. Dabei sind sie völlig talentlos für Musik. Selbst das auf den Kriegsfregatten immer und ewig gespielte: „God save the Queen“ sind sie nicht im Stande, rein und taktvoll zu spielen.

Nachdem ich nun auf diese Weise den verschiedenen Nationalitäten einige Aufmerksamkeit gewidmet, gehe ich zu dem über, was Constantinopel sonst Anziehendes auf dem Gebiete der Musik bietet und spreche zunächst von der **Oper**.

Die **Oper** ist ein Privatunternehmen des Armeniers **Naum**, natürlich ist sie **italienische** Oper. Der Director **Nicola Lanzoni** veröffentlichte bei der Einweihung des Hauses das Repertoir durch die Opern: Macbeth, Attila und Ernani, sämmtlich von **Verdi**, ferner Mose nuovo von **Rossini**, Lucrezia Borgia, Linda di Chamouni von **Donizetti**, Margaritha von **Foroni** und la Pazza per amore von **Coppola**. Doch wurden nicht sämmtlich aufgeführt, namentlich ward statt der letzten: il barbiere di Seviglia von **Rossini** gegeben. Durch den Brand des alten Hauses hatte das Publikum der Oper lange entbehrt und danach gelechzt. Bald aber wurde es befriedigt. Zunächst gaben die angekündigten übermässig hohen Preise Stoff zu Bemerkungen. Nachher aber eine mittelmässige Capelle, noch mittelmässigere Decorationen und ein höchst mittelmässiger Chor von acht weiblichen und sechszehn männlichen Stimmen! Die gedachte Capelle bestand aus sieben ersten, sechs zweiten Geigen, zwei Bratschen, einem Violoncell (wahrscheinlich Solo), zwei ersten Bässen und einem Contrabass, drei Flöten, zwei Clarinetten, einer Oboe, zwei Hörnern, zwei Fagotten, Trompeten, Pauken und Banda, im Ganzen aus sechs und dreissig Mann unter dem Capellmeister Angelo **Mariani**. Die glänzende Ankündigung der Giuseppina Vilmot **Medori** sowohl, als der Maddalene **Cominotti** als prime donne assolute, ferner des ersten Tenore assoluto Carlo **Negrini**, dann des Contralto Giovanina **Calvi**, endlich des ersten Basso Battista **Bencich** und der übrigen acht Nebenpersonagen berechtigte das perottische Publikum zu grossen Erwartungen. Das Haus blieb trotz der hohen Preise und der immer wiederkehrenden Aufführung, so z. B. des Macbeth, funfzehn Male hintereinander überfüllt, sei es nun aus Sinn für die Oper oder um sich überhaupt zu belustigen. In der That gehört eine solche Aufführung in der Frankenstadt zu den grössesten Belustigungen. Es bildeten sich Parteien für diese oder jene Sängerin, bis die stärkere Partei, von der anderen gereizt, im Theater öffentlich und laut ihr Urtheil sprach. Während heute die **Vilmot**, die sehr tüchtig ist, mit Kränzen und Blumen überschüttet und zu jeder Arie ein halbes Dutzend Mal hervorgerufen wurde, ward sie am andern Abend von der entgegengesetzten Partei ausgezischt, verhöhnt und verspottet. Statt der Blumen schüttete der hohe Olymp vielleicht aus dem Füllhorn eigens gedungener Aufrührer Eier, Zwiebeln, Salat aller Art und Grünkram mit Spottgedichten herab; man forderte die Künstlerin auf, Abbitte zu thun, weil sie die Sitte verletzt habe, indem sie sich zu sehr nach der Seite der russischen Officiere hingeneigt. Nicht lange, so artet dieser Lärmen in eine Art Völkerschlacht aus. Von der Capelle flieht ein Jeder, sein Instrument bergend, ohne Weiteres auf die Bühne. Ein Triumph für die in den höchsten Regionen, ein Accidente gewährt es, wenn dabei der Contrabassist in den Resonanzboden seines Basses fällt. Der Souffleur schliesst jetzt seine Bude. Nun beginnt das Stockgefecht. Wer kann, sucht das Weite, bis endlich ein muthiger Redner, ein französischer Officier etwa, um das Wort bittet und durch seine geflügelten Worte, wobei er öfter seine nervigen Arme zeigt, das Publikum besänftigt, die arme Sängerin Abbitte thut und dann nach allgemeinem stürmischem Beifall die Aufführung ruhig zu Ende geht. Der ungleiche Kampf ist indessen nur aufgeschoben; er beginnt vor dem Theater nach beendigter Vorstellung mit neuer Wuth. Wie ein Lauffeuer verbreitet es sich über die Stadt, wie man sich gestern amüsirt habe und alle Welt läuft nun am Abend in der Erwartung in die Oper, dort ein ähnliches Vergnügen zu erleben. Wenn auf solche Weise schon in den Zeiten des tiefsten Friedens die Leidenschaften geweckt werden, wie erst in den Tagen der politischen Aufregung? Die Nachrichten von den unglücklichen Schlachten der Italiener kamen stets sehr entstellt an. Man hatte, etwas voreilig, bereits die Oesterreicher aus der Lombardei verjagt und verachtete und verspottete daher vornehmlich die **Croaten**. Diese versuchten nun, gereizt, im Theater Unordnung hervorzubringen. Der armen Maddalena **Cominotti** wurde in ihrer Rolle als „Margaritha,“ welche sie zu ihrem Benefiz gewählt hatte, nachdem **Carl Albert** längst bereits nach Spanien geflüchtet und die Sardinier bis in ihre Hauptstadt gedrängt worden waren, eine Tricolore, ein Blumenhelm beigegeben. So stand die **Independenza** d'Italia mit ungeheurer Fahne, ganz in Blumen gehüllt, nicht hübsch grade, aber kokett, und schwang die Tricolore — in der That ein Hohn auf die Ereignisse! Man liess Italien leben und Sonnette regnen. Jeder Unbefangene erkannte die Ironie. Beiläufig ist die Sängerin durchaus nicht halb so talentvoll, als ihre Rivalin. Endlich verlachte man selber den Enthusiasmus, der auf einmal den berüchtigten Schritt von dem Erhabenen in das Lächerliche machte. Nun warf man Tauben, Hühner, selbst einen grossen Puterhahn vom Amphitheater, ja ein Croat hatte die Kühnheit, das Spottlied auf Italien nach dem Marsche aus Robert dem Teufel von **Meyerbeer** anzustimmen:

„Se volete far' le guerra
S'il per mare, s'il per terra
Impenite un gran' canon
Pieno con macheron.“

Zu deutsch etwa:

„Wollt ihr machen den Krieg
Sei's zu Wasser, sei's zu Land mit Sieg
Stopfet eine grosse Kanon
Voll von Maccaron.“

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Berlin. Am 14. d. Mts. zum ersten Male nach langer Unterbrechung Yelva mit Frl. Grahn. Was die ausserordentliche Künstlerin in dieser Rolle leistet, steht auf der höchsten Stufe der Vollendung, Mimik und Pantomime sind wunderbar und malen die Seelenzustände mit einer Wahrheit, wie es der Ausdruck ohne Wort nur vermag. Unterstützt wird dieser durch die characteristische, geistreiche und melodische Composition von C. G. Reissiger, und gehört diese Darstellung, an deren Gelingen auch das Orchester seinen bedeutenden Antheil hat, welches unter der Leitung des Concertmeisters Ries stand, zu den genussreichsten Theaterabenden.

— Mit Bestimmtheit wird jetzt Balfe's Mulatte sofort auf der Hofbühne in Scene gehen, da die Proben dazu bereits beginnen. Die Erfolge der Balfe'schen Opern auf den Bühnen von Paris, London und Wien erhöhen das Interesse, mit der man hier dieser Aufführung entgegensieht. Die besten Kräfte unsrer Bühne werden mitwirken, und der Componist die ersten Vorstellungen selbst leiten.

— Die Singacademie bringt am Donnerstag das Oratorium „Maria und Johannes" von Schulz, welcher dänischer Capellmeister war und 1800 starb. In der heutigen Symphonie-Soirée kömmt eine Sinfonie *D-dur* von Richard Würst zur Aufführung. An demselben Abend giebt Adolf Krug, Pianist, im englischen Hause eine Soirée; derselbe ist blind geboren, und ein Schüler des Musikdirector Birnbach. Er tritt zum ersten Mal vor das Publikum.

Potsdam. Hr. Huth hat sich endlich zurückgezogen und eine neue Direction ist vorläufig bis zum 1. April 1850 vom König bestätigt. Sie besteht aus dem bisherigen Gläubiger-Comité Hrn. Bornemann, Bormann, Prem.-Lieutenant v. Gutzmerow und Stadtrath Müller, lauter Namen von gutem Klang, denen es wohl gelingen wird, das Institut aufrecht zu erhalten und Gutes zu leisten.

Stettin. Am 5. December hörten wir hier zum Benefiz des Musikdirektor Conradi Lortzing's beliebte Oper: Czaar und Zimmermann. Dieselbe war mit vielem Fleiss und Sorgfalt einstudirt und gehörte gewiss zu den gelungensten Vorstellungen, die wir bisher gehabt. Sämmtliche Darsteller waren an ihrem Platze, namentlich erwähnen wir des Frl. Geisthardt (Marie) als einer lieblichen Erscheinung, die diesmal auch durch ihr nettes gewandtes Spiel Zeugniss gab von dem redlichen Streben, sich darin immer mehr zu vervollkommnen. Hr. Hesse (van Bett) liess im Gesange wie in seinem vortrefflichen Spiel nichts zu wünschen übrig. Hr. Pichler (Czaar) befand sich etwas unpässlich, was ihn indess nicht verhinderte, namentlich das Czaarenlied mit schönem Ausdruck zu singen. Hr. Baumhauer war ein trefflicher Iwanow und Hr. Tappert (Chateauneuf) fand in der Romanze wie im Sextett Gelegenheit, seine schöne wohlklingende Stimme zur Geltung zu bringen. Mit dem lebhaftesten Beifall belohnte die Darsteller das zahlreich versammelte Publikum. — Donnerstag den 6. Dec. veranstaltete der Violinvirtuose, Concertmeister J. Rudersdorff aus London im Saale des Schützenhauses ein Concert zum Besten der hiesigen Frauen-Vereine. Dasselbe war zahlreich besucht und entsprach somit dem wohlthätigen Zwecke.

Hamburg. Jenny Lind trat wiederum in einem Concert im Stadttheater auf, um alles zu entzücken. In demselben Concert spielte Frl. Rosalie Spohr (Nichte Spohr's) eine Harfen-Fantasie von Alvars mit einer so ausgezeichneten Virtuosität, wie solche wohl wenige auf diesem Instrument besitzen möchten. Auch in Hrn. Mollenhauer jun. lernten wir einen ausgezeichneten Violinspieler kennen.

— Bei der dritten Wiederholung der neuen Oper von Bergson hat dieselbe mehr angesprochen, indem wesentliche Kürzungen und ein besseres Zusammenspiel dem Eindruck im Ganzen wohlthätiger waren, obgleich das entsetzlich schlechte Buch dem Werk entschieden nachtheilig ist.

Kiel. Eine jugendliche Violinvirtuosin Johanna Bierlich aus Jena trat hier in einem ansehnlich besuchten Concert auf und spielte Stücke von Beriot, Panofka und Ernst, mit anerkennenswerther Fertigkeit.

Leipzig. Bei Breitkopf und Härtel erschien so eben: „Die Pauken, eine Anleitung, dieses Instrument zu erlernen," von Ernst Pfundt, dem berühmten Paukenvirtuosen am Leipziger Theaterorchester. Das Werk ist sehr empfehlenswerth nicht allein für Paukenschläger, sondern auch für jeden Instrumentalcomponisten und Dirigenten.

— Im zehnten Gewandhaus-Concert kam eine neue Sinfonie Spindler's unter des Componisten eigner Leitung zur Aufführung. Der erste Satz befriedigte am meisten, während die anderen Sätze sich durch Unklarheit der Gedanken und überladene Instrumentirung nicht des Beifalls erfreuten. Hr. Hanke, Mitglied des Orchesters, trug ein von ihm componirtes Flötensolo sehr schön vor, der Preis des Abends war aber Frl. Nissen und Hr. Joachim zuzuerkennen, welche erstere eine Arie von Mozart, mit Violinbegleitung von David, unübertrefflich schön sang, und letzterer ein äusserst schwieriges Präludium und Fuge von Bach für Violinsolo mit reinster Intonation und Sicherheit vortrug.

— Lortzing hat zu seinem Benefiz den Verschwender gewählt, in welchem er selbst auftritt. Der früher hier sehr beliebte Künstler, dessen Auftreten durch längeres Fungiren als Capellmeister hier und in Wien unterbrochen war, hat in seiner Bühnen-Gewandtheit nichts eingebüsst und wurde vom Publikum durch den lebhaftesten Beifall ausgezeichnet.

Stuttgart. Nächste Novität wird das bei uns schon sehnlichst erwartete „Thal von Andorra" sein.

Schwerin. In den „Hugenotten" debütirten Fr. Eisrich-Leonoff und Hr. Conradi mit glänzendem Erfolge.

Darmstadt. Die „Entführung aus dem Serail" mit ganz gefülltem Hause.

Wien. Unser Heldentenor Kreutzer wählte zu seinem Benefiz die Hugenotten; obgleich schon diesen Winter 12 Mal gegeben, war dennoch ein volles Haus und viel Beifall. Die nächste Novität wird Macbeth von Verdy sein. Die Hauptparthieen haben Mad. Hasselt, Hr. Kreutzer und Hr. Staudigl übernommen.

— Eine neue Oper von Carl Hasslinger „Jolanthe" kam im Hoftheater zur Aufführung, es ist König René's Tochter als Operntext benutzt worden. Die Vorstellung war ausserordentlich besucht.

Lemberg. Unsere Prima Donna, Frl. Ney, gefällt durch ihre ebenso schöne Mittel als Ausbildung derselben. Erl leidet an gänzlicher Stimmlosigkeit, ist aber dennoch ein gewandter Schauspieler. Hr. Wack gefällt, während Hr. Draxler durchaus missfällt. Obgleich unser sehr intelligenter Director Pellet alles aufbietet, ist der Besuch dennoch nur schwach, was in der gemischten Bevölkerung von Polen und Deutschen meist seinen Grund hat.

Paris. Die Alboni ist wieder hier anwesend, und wohnte der letzten Vorstellung des Propheten bei.

Marseille. Der Prophet wird nächstens hier in glänzendster Ausstattung gegeben werden. Mad. Steiner Beaucé, Schwester der Mad. Ugalde, die beliebteste Sängerin an unsrer Bühne, wird die Fides singen.

St. Petersburg. Die italienischen Sänger sind am 6. Oct. hier eingetroffen und am 13. fand die Eröffnung der Oper mit Semiramide statt. Mad. Grisi wurde den Abend 13 oder 14 Mal gerufen. Darauf gab man die Puritaner mit der Frezzolini, deren Erfolg eben so glänzend war, wie die Norma, Lucia, Linda und Lucrezia. Die Rolle der Lucia war ein wahrer Triumph für Mad. Corbari. Gardoni bleicht und magert mit jedem Tage mehr, und flösst grosse Besorgniss für seine Gesundheit ein.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Compositionen v. Rob. Schumann,
im Verlage von **Fr. Kistner** in Leipzig.

		Thlr.	Ngr.
Op. 1.	Thème sur le Nom „Abegg,“ varié pour Piano	—	15
Op. 2.	Papillons pour Piano. Liv. 1.	—	15
Op. 11.	Sonate f. Pianoforte in Fismoll	1	10
Op. 25.	Myrthen. Liederkreis für eine Stimme mit Pianoforte von Goethe, Rückert, Byron, Th. Moore, H. Heine, Burns und J. Mosen. Heft 1—4 à	—	20
— —	Daraus einzeln: Widmung, Liebeslied: „Du meine Seele“ — Der Nussbaum — Hauptmanns Weib — Die Lotosblume — Freisinn — Du bist wie eine Blume — Aus den östlichen Rosen à	—	5
— —	Acht Lieder aus den Myrthen für Pianoforte übertragen von Carl Reinecke	—	22½
— —	Liebeslied: „Du meine Seele“ für Pianoforte übertragen von Franz Liszt	—	15
Op. 52.	Ouverture, Scherzo und Finale für Orchester	5	—
— —	— f. Pfte. zu 4 Händen vom Componisten	1	25
	Einzeln:		
	No. 1. Ouverture	—	20
	No. 2. Scherzo	—	15
	No. 3. Finale	—	22½
Op. 58.	Skizzen für den Pedal-Flügel. (Diese Skizzen sind auch von zwei Spielern auf dem Pfte. auszuführen)	—	20
Op. 66.	Bilder aus Osten. 6 Impromptus für Pianoforte zu 4 Händen	1	10
	In 2 Heften à	—	22½
Op. 70.	Adagio und Allegro für Pianoforte und Horn oder Violoncell oder Violine	—	25
Op. 74.	Spanisches Liederspiel. Ein Cyclus von Gesängen aus dem Spanischen für eine und mehrere Stimmen (Sopran, Alt Tenor und Bass) m. Pfte. Complet	2	20
	Einzeln:		
No. 1.	Erste Begegnung: „Von dem Rosenbusch, o Mutter“ für Sopran und Alt	—	10
No. 2.	Intermezzo: „Und schläfst du mein Mädchen“ für Tenor und Bass	—	5
No. 3.	Liebesgram: „Dereinst, dereinst, o Gedanke mein“ für Sopran und Alt	—	7½
No. 4.	In der Nacht: „Alle gingen, Herz, zur Ruh“ für Sopran und Tenor	—	10
No. 5.	Es ist verrathen: „Dass Ihr steht in Liebesgluth“ für Sopran, Alt Tenor und Bass	—	12½
No. 6.	Melancholie: „Wann, wann erscheint der Morgen“ für Sopran	—	5
No. 7.	Geständniss: „Also lieb ich Euch Geliebte“ für Tenor	—	7½
No. 8.	Botschaft: „Nelken wind ich und Jasmin“ für Sopran und Alt	—	15
No. 9.	Ich bin geliebt: „Mögen alle bösen Zungen“ für Sopran, Alt, Tenor u. Bass	—	17½
Anhang:	Der Contrabandiste. „Ich bin der Contrabandiste“ für Bariton	—	10

Ein nach allen Richtungen hin tüchtig gebildeter Dirigent, welcher seit mehreren Jahren sowohl grössere Gesang-Vereine, Orchester, wie auch grössere Aufführungen leitete und sich nicht allein als Musikdirektor, sondern auch als Lehrer im Gesange, Pianoforte, Orgel, Violine und Composition bewährte, sucht ein dauerndes Placement.

Ausweise über seine Moralität, wie auch über seine Tüchtigkeit können zur Genüge gegeben werden.

Man bittet, etwaige Offerten unter den Buchstaben: A. Z. No. 5 frankirt an die Expedition dieser Zeitung gelangen zu lassen.

Im Verlag der Unterzeichneten sind folgende Werke erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Der evangelische Kirchengesang
und sein Verhältniss zur
Kunst des Tonsatzes,
dargestellt von
Carl von Winterfeld.

Drei Bände in Quart, mit vielen Musikbeilagen, geheftet Preis 46 Thaler.

Ueber Herstellung
des
Gemein- und Chorgesanges
in der evangelischen Kirche
von
Carl von Winterfeld,
Geheftet Preis 1 Thaler.

SCHATZ
des evangelischen Kirchengesanges
im ersten Jahrhundert der Reformation
herausgegeben von
G. Freiherr von Tucher,

Erster Theil, Liederbuch, geh. Preis 3 Thlr.
Zweiter Theil, Melodienbuch, geh. Pr. 4½ Thlr.

Mozart's Opern.
Kritische Erläuterungen
von
A. Oulibicheff.

Aus dem Französischen übersetzt von ***C. Kossmaly.***
Leipzig, im October 1849.

Breitkopf & Härtel.

Neue Musikalien
im Verlage von ***Fr. Hofmeister*** in LEIPZIG.

	Thlr.	Sgr.
Flügel, Gust., Op. 23, Quartett für 2 Violinen, Alt und Violoncell. No. 1. in Am.	2	—
Labitzky, Jos., Op. 165, Die Egerländer, Walzer im Ländler-Style f. Pfte. zweihändig. 15 Ngr. vierhändig 20 Ngr. f. Pfte. im leichten Arrang. 10 Ngr. f. Viol. m. Pfte. 15 Ngr. f. Orchester 1 Thlr. 15 Ngr. Op. 166, Gruss an Leipzig, Galopp f. Pfte. zweihändig. 10 Ngr. vierhändig 12½ Ngr. f. Orchester	1	5
Spohr, Louis, Op. 31, Grand Nonetto arrang. f. Pfte. à 4 mains p. J. Breidenstein. Nouv. Edit.	1	25
Wollenhaupt, H. A., Op. 11. Air varié f. Pfte.	—	12½

Von dem Lieder-Componisten

Jul. Melchert,

erschienen in meinem Verlage:

Op. 3.	„Liederkranz." 4 Lieder m. Pfte.	15	sgr.
Op. 15.	„O stille dies Verlangen," f. Bariton o. Alt, m. Pfte.	12½	»
	Dasselbe, f. Tenor o. Sopran, m. Pfte.	12½	»
Op. 16.	No. 1. „Liebestreu," f. Alt o. Bariton, m. Pfte.	7½	»
	Dasselbe, f. Sopran o. Tenor do.	7½	»
Op. 16.	No. 2. „Trost," f. Alt o. Bariton, do.	7½	»
	Dasselbe, f. Sopran o. Tenor, do.	7½	»
Op. 17.	„Die Nacht," f. Tenor o. Sopran, do.	10	»
	Dasselbe, f. Bariton o. Alt, do.	10	»
Op. 18.	„Walperga's Lied," f. Sopran o. Tenor, do.	10	»
	Dasselbe, f. Alt o. Bariton, do.	10	»
Op. 19.	„O! lass mich in den Glanz des Auges schauen," f. Tenor, m. Pfte.	10	»
	Dasselbe, f. Bariton, m. Pfte.	10	»
Op. 20.	„Wo still ein Herz in Liebe glüht," f. Sopran o. Tenor, m. Pfte.	10	»
	Dasselbe, f. Alt o. Bariton, m. Pfte.	10	»

Melchert's Lieder haben sich in kurzer Zeit, durch melodischen Gesang und natürlichen Gefühlsausdruck einen weiten Ruf erworben, und dem Namen des Componisten einen guten Klang gegeben.

G. W. Niemeyer in Hamburg.

Verlags-Bericht Monat NOVEMBER

von

Schuberth & Comp., Hamburg u. New-York,

enthaltend Neuigkeiten, welche sich durch Interesse und Gehalt auszeichnen.

	Thlr.	Ngr.
Canthal, Aug. M., Klapka-Marsch f. Pfte.	1	5
Krug, D., Modebibliothek f. Piano. Cah. II. Elégie de Ernst	—	10
— — do. do. Cah. III. Lindpaintner, „Fahnenwacht," Souvenir militaire	—	10
Mayer, Carl, „Jugendblüthen." Ein Album für grosse u. kleine Pianisten. Op. 121	3	—
Saloman, S., „Das Diamantkreuz." Komische Oper. Clavier-Ausz. 6 Thlr. Daraus einzeln: Ouverture für Piano zu 2 Händen 15 Sgr. zu 4 Händen	—	20
— — No. 1.b Romanze mit Chor (Den Vater wird er)	—	7½
— — » 2. Duettino (Reizend in Thal und Flur)	—	7½
— — » 4. Duett (Ha! welch ein Weib)	—	22½
— — » 7. Duett (Schön Dank)	1	—
— — » 8. Romanze (Es flammt der Stolz)	—	5
— — » 9. Chor und Romanze (Die Nachtigall)	—	10
— — » 10. Lied (Hier in mein Reich)	—	7½
— — » 11.a Serenade (In stiller mondheller Nacht)	—	10
— — » 12. Entr' Act und Arie (Still die rothen)	—	15
— — » 15.a Duett (Frevler! dein Zorn)	—	20
— — » 15aa Zigeunerlied	—	5
Schmitt, J., Sonatine f. Pfte. Op. 248	—	7½
— — „La belle Gabriele." Amusement. Op. 182	—	7½
Sponholtz, A. H., „Der Liebe Wiederhall." Lied m. Pfte. Op. 23. No. 5.	—	7½
— — Stadien. Lied m. Pfte. Op. 23. No. 6.	—	7½

(Durch alle Buch- und Musikhandlungen des In- und Auslandes zu beziehen.)

Musikalische Neuigkeiten

im Verlage von

Breitkopf & Härtel in LEIPZIG.

	Thlr.	Ngr.
David, F., 12 Salonstücke für Violine u. Pianoforte. Op. 24. 1. Heft	1	10
Hünten, F., 3 Fantaisies pour le Piano à 4 mains sur des motifs favoris de l'Opéra: Martha de Flotow. Op. 166. No. 1—3	à —	20
Kullak, Th., Ballade pour le Piano. Op. 54	—	20
Mendelssohn-Bartholdy, F., 3 Psalmen. No. 1. Warum toben die Heiden (Psalm 2). No. 2. Richte mich Gott und führe meine Sache (Psalm 43). No. 3. Mein Gott warum hast du mich verlassen (Psalm 22), für Chor und Solostimmen. Op. 78. (No. 6 der nachgelassenen Werke).		
Partitur No. 1	1	—
» » 2	—	20
» » 3	1	—
Singstimmen No. 1	—	20
» » 2	—	10
» » 3	—	20
Meyerbeer, G., Der Prophet, Oper für das Pianoforte zu zwei Händen ohne Worte	6	15
Schumann, R., Lieder-Album für die Jugend. Op. 79	3	—

Verlag von ***G. W. Niemeyer*** in HAMBURG.

Neue Balladen für Bass oder Bariton

m. Pfte. (Herrn dalle Asle gewidmet).

Biehl, E., „Der Verbannte. Op. 5." 12½ sgr.
Franck, H., „Der Ferge. Op. 11." 12½ Ngr.
Weidt, Heinr., „Der Goldschmied. Op. 3. 12½ Ngr.
— — „Der verbannte Polenfürst. Op. 4." 12½ Ngr.

Diese, für den Concertvortrag componirten Balladen, sind von bedeutender dramatischer Wirkung, und werden, bei gutem Vortrage, nie einen ausserordentlichen Erfolg verfehlen.

In meinem Verlage ist erschienen:

die nächtliche Heerschau,

Gedicht von Freiherr von Zedlitz, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von **A. M. Canthal.** Preis 15 Sgr.

Das Coldinger Treffen,

ein musikalisches Schlachtgemälde für das Pianoforte von **L. Cunze.** Preis 15 Sgr.

Hamburg, den 19. November 1849.

Wilh. Jowien.

Bis zum ersten December erscheint:

C. Czerny

WEIHNACHTS-ALBUM

Album élégant

24 Morceaux melodieux pour le Piano

I. Abth. Preis 1⅓ Thlr.

Ausstattung wie Inhalt sind vortrefflich. Alle Musikhandlungen nehmen Bestellungen an.

Cassel, den 15. November 1849.

C. Luckhardt.

Empfehlenswerthe Weihnachtsgeschenke,

Pianoforte-Musik.

STEPHEN HELLER.

la Marguerite du **Val d'Andorre** von F. Halévy. Caprice brillant. Op. 66. 1 thlr. 5 sgr.

Auf Flügeln des Gesanges Lied von Mendelssohn-Bartholdy. Improvisata. Op. 67. 25 sgr.

Horch, horch, die Lerch' im Aetherblau. Ständchen von F. Schubert. Op. 68. 25 sgr.

Es ist bestimmt in Gottes Rath. Volkslied von Mendelssohn-Bartholdy. Fantasie-Sonate. Op. 69. 1 thlr. 5 sgr.

TH. KULLAK.

Fleurs du Sud. Six Mélodies italiennes paraphrasées. Op. 46. No. 1. Michelemma. 22½ sgr. No. 2. la Romanella. 20 sgr. No. 3. Serenata. 15 sgr. No. 4. Non mi chiamate. 22½ sgr. No. 5. la Casarinola. 20 sgr. No. 6. la Stella de l'Arenella. 25 sgr.

H. ROSELLEN.

Trois Rêveries. Op. 103. No. 1—3 à 20 sgr.

les **Etrangères.** 2 Fantaisies. Op. 110.

No. 1. **God save the king.** 20 sgr.

No. 2. **The last rose of summer** (des Sommers letzte Rose, eingelegt in Martha) 20 sgr.

Fantaisie brillante sur le **Val d'Andorre.** Op. 111. 1 thlr.

CHARLES VOSS.

Siehst du dort die Wolken eilen. Lied von Kressner übertragen. Op. 91. 15 sgr.

Ach wem ein rechtes Gedenken blüht. Lied von O. Tiehsen übertragen. Op. 96. 10 sgr.

Reminiscences de **Zampa** et **Fra Diavolo.** Fantasie-Variations. Op. 93. 1 thlr.

Potpourris von JOSEF GUNG'L.

Grosses militairisches Marsch-Potpourri. Op. 10. 15 sgr.

Die preussische Parade. Drittes grosses Marsch-Potpourri. 25 sgr.

Reminiscences musicales. Op. 64. 25 sgr.

Signale für die musikalische Welt. Op. 68. 1 thlr.

Genrebilder für das Pfte. zu 4 Händen. Op. 69. 1 thlr. 10 sgr.

Melodische Skizzen. Op. 74. 1 thlr. 10 sgr.

Ausserdem Fantasieen. Potpourris etc. sowohl für Pianoforte und Violine, als auch für Pianoforte zu 4 und 2 Händen über Halevy's Oper: **das Thal von Andorra,** von Louis, Wolff, Adam, Duvernoy, Goria, Hünten, Kalkbrenner, Lecarpentier.

Gesang-Musik.

Taubert. **Lied von der Majestät,** am 15. Okt. im Königl. Opernhause v. Hrn. Mantius gesungen, f. 1 Singst. m. Pftebegl. 10 sgr. — Part. f. Solo und Männer-Chor m. Pftebegl. 12½ sgr.

— **Mein Liesel.** Eingelegt in die Operette: „Die Kirmes" gesungen von Herrn Mantius f. 1 Singst. m. Pfte. 7½ sgr.

Flotow, F. v. **Künstlers Erden-Wallen,** f. 1 Singstimme m. Pfte. 10 sgr.

Oesterr. Volkslied: aus: **das Versprechen hinter'm Heerde,** gesungen von Frl. Marx f. 1 Singst. m. Pfte. 5 sgr.

Conradi. **„Sehnsucht nach Californien"** aus „Berlin bei Nacht", gesungen von Hrn. L'Arronge f. 1 Singst. m. Pfte. 5 sgr.

Reinthaler. **„Des Glockenthürmers Töchterlein"** von Frau Köster in Concerten öffentlich gesungen, f. 1 Singst. mit Pfte. 5 sgr.

Voss, Ch. **„O wüsstest du wie ich dich liebe"** f. 1 Singst. m. Pfte. 10 sgr.

— **„Das wahre Glück ist nur bei dir"** f. 1 Singst. m. Pfte. 7½ sgr.

Tiehsen, Otto. 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. op. 28. (neuestes Liederheft) 25 sgr.

Hanslick, E. 3 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. op. 9. 15 sgr.

Peters, P. 6 Gedichte f. 1 Singst. m. Pfte. 25 sgr.

sämmtlich im Verlage von

Ed. Bote & G. Bock *(Gustav Bock)*

Königl. Hofmusikhandlung in Berlin, Breslau und Stettin.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock** (G. Bock, Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8 Stettin, Schulzenstr. No. 340.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Dritter Jahrgang № 52. Von dieser Zeitung erscheint jeden Mittwoch wenigstens ein Bogen. 26. December 1849.

Zu beziehen durch:
WIEN. Pietro Mechetti qm Carlo.
PARIS. Brandus et Comp., 87. Rue Richelieu.
LONDON. Cramer, Beale et Comp., 201. Regent Street.
St. PETERSBURG. A. Büttner.
STOCKHOLM. Hirsch.

NEW-YORK. Scharfenberg et Louis.
MADRID. Union artistico-musica.
ROM. Merle.
AMSTERDAM. Theune et Comp.
MAYLAND. J. Ricordi.

NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG,

herausgegeben von Gustav Bock

im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Bestellungen nehmen an:
In Berlin: Ed. Bote & G. Bock, Jägerstr. № 42, Breslau, Schweidnitzerstr. 8, Stettin, Schulzenstr. 340, und alle Post-Anstalten, Buch- und Musik-Handlungen des In- und Auslandes.

Inserat pro Petit-Zeile oder deren Raum $1\frac{1}{2}$ Sgr.

Preis der einzelnen Nummer 5 Sgr.

Briefe und Pakete
werden unter der Adresse: Redaction der Neuen Berliner Musikzeitung durch die Verlagshandlung derselben:
Ed. Bote & G. Bock
in Berlin erbeten.

Preis des Abonnements:
Jährlich 5 Thlr. / Halbjährlich 3 Thlr. } mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Musik-Verlage von Ed. Bote & G. Bock.
Jährlich 3 Thlr. / Halbjährlich 1 Thlr. 25 Sgr. } ohne Prämie.

Inhalt: Ein Wort über den sogenannten „überwundenen Standpunkt." — Berlin (Musikalische Revue). — Feuilleton (Skizzen aus Constantinopel. Fortsetzung). — Nachrichten. — Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Ein Wort über den sogenannten „überwundenen Standpunkt."

Man hört seit einiger Zeit so viel und mit solcher Emphase von „überwundenen Standpunkten" in der Kunst, namentlich in der Tonkunst sprechen, und es giebt sich dabei von gewissen Seiten her ein so starkes Selbstgefühl und eine so anspruchsvolle Ueberhebung kund, dass nachgerade es nicht nur nicht unangemessen, sondern selbst nothwendig und erspriesslich erscheint, dieses Thema einmal ausführlicher zu besprechen und in einer besondern, auf den eigentlichen Grund und Korn der betreffenden Phrase näher eingehenden Untersuchung zu ermitteln, was es damit für eine Bewandniss hat.

Um sofort zu völliger Gewissheit darüber zu gelangen:
1) wie es mit diesem sogenannten „überwundenen Standpunkt" sich verhalte —

und
2) welche daraus herzuleitende Erheblichkeit demselben denn wohl eigentlich beizulegen sei —

ist zunächst in's Auge zu fassen: — von welcher Seite diese so anmaassende als illusorische Behauptung aufgestellt und am beharrlichsten verfochten zu werden pflegt. —

Bekenner und Verfechter des sogenannten überwundenen Standpunkts sind entweder: —
1) nicht sowohl Leute von Fach, wirkliche Musiker selbst, als vielmehr sogenannte „Musikgelehrte" und „kunstphilosophische Kritiker," die sich nicht productiv, sondern nur receptiv und speculativ bei der Sache zu betheiligen — d. h. die der Kunst keine selbst-schöpferische, sondern nur eine wissenschaftliche, in Abstractionen von Systemen und Lehrsätzen sich bewegende Thätigkeit zu widmen im Stande sind; — dilettirende, so zu sagen: im Irrgarten von Theorieen, Problemen und Hypothesen herumtaumelnde Schöngeister und ideologistische Träumer, oder auch wohl jene aesthetischen „Gründlinge," die keinen Augenblick anstehen, einem glänzenden Paradoxon, einem frappant und geistreich klingenden Ausspruch — dessen Vertheidigung Aufmerksamkeit oder wohl gar Aufsehen zu erregen und ihnen erwünschten Anlass zur Entfaltung ihrer dialektischen Virtuosität und rhetorischen Fechterkünste verspricht — die schlichte und klare Wahrheit aufzuopfern —

oder: —
2) diejenigen unter den jüngern, schaffenden Künstlern selber, die — so viel oder so wenig Anspruch auf Bedeutung und Anerkennung sie immer haben mögen — ihre Zeit d. h. — ihren Antheil an Ruhm — nicht erwarten können und daher, ungeduldig und missmuthig ob der, ältern Kunstautoritäten noch immer gespendeten Verehrung und ob des, deren Werken nach wie vor beigelegten Werthes, die beide ihnen höchst übertrieben erscheinen — sich nicht entbrechen und entblöden, diese Werke und ihre Verfasser der Welt mit allerlei hochtönenden Redensarten und dialektischen Schlangenwindungen der Sophistik *) als passé, — beseitigt, kurz als „überwunden" darzustellen.

*) z. B.: — „Diese veralteten, engen und kleinlichen Formen vermögen den erhöhten Anforderungen unserer Zeit nicht mehr zu entsprechen" — — oder gar: „die Anschauungs- und Empfindungsweise so wie die Ideenkreise, in denen sich diese Werke einer vergangenen Kunstepoche bewegen, stehen in keinem, einigermassen analogen Verhältnisse mehr zu dem bei Weitem reichern und bedeutendern geistigen Inhalt der Gegenwart; sind nicht mehr im Stande, das so ungemein gesteigerte Bewusstsein der „Neuzeit" genügend zu erfüllen" u. s. w. u. s. w. —

Es drängt sich nun zunächst die Frage auf: was ist „überwundener Standpunkt" — was heisst es: diese oder jene Kunstepoche überhaupt, oder dieses oder jenes Werk insbesondere bezeichne einen „überwundenen Standpunkt"? — Soll damit gesagt sein, dass die betreffende Epoche oder das betreffende Werk der Zeit anheim gefallen, d. h. dem Einfluss der Zeit und somit wohlverdienter Vergessenheit erlegen sei, und schliesst, wie es in der That der Fall, die Annahme der wirklichen Berechtigung zur Aufstellung eines sogenannten „überwundenen Standpunkts" zugleich das stillschweigende Zugeständniss in sich: dass diejenigen, die den letztern aufstellen, nothwendig einen höhern, bedeutendern Standpunkt in der Kunst einnehmen als ihre Vorgänger, so ist weiter zu fragen: — „worin in aller Welt beruht dann diese vorgebliche Superiorität des modernen Standpunkts über den früherer Epochen?" — Etwa in der, frühern Bestrebungen überlegenen Grösse, Höhe oder Bedeutung der künstlerischen Aufgabe der musikalischen Gegenwart? — Es ist aber die Aufgabe der Kunst und der Künstler im Allgemeinen überall und zu allen Zeiten immer eine und dieselbe: — „das im Menschengeist versenkte und darin tief geheimnissvoll lebende und webende Schönheitsideal in Kunstschöpfungen zur gleichsam leibhaften, wirklichen Erscheinung zu bringen." — Oder ist sie vielleicht in der vollkommenern Lösung der Aufgabe begründet? — Hierüber lässt sich, ohne sich dem Vorwurf auszusetzen, voreilig schon über erst noch abzuwartende Leistungen ein Urtheil fällen zu wollen, vorerst noch kein bestimmter Ausspruch thun; nur so viel darf mit Fug behauptet werden, dass zur Zeit noch ein Vergleich der Gegenwart mit der Vergangenheit — in der angedeuteten Beziehung — eben nicht zum Nachtheil der letztern ausfallen würde. —

Lassen nun die bisher hier vorgebrachten Gründe schon starke Bedenklichkeiten gegen die Haltbarkeit der in Rede stehenden Phrase aufkommen, so giebt es doch noch schlagendere Gegenargumente, welche das völlig Chimärische des, jeder eigentlichen Berechtigung und Begründung entbehrenden sogenannten „überwundenen Standpunkt's" ausser allen Zweifel und in's hellste Licht setzen. —

In dem weiten, unendlichen Reich der Kunst haben jede Zeit, jeder Künstler eine bestimmte, besondere, andere Aufgabe, zufolge welcher Einrichtung wir Jedem — je nach seiner besondern, verschiedenen Eigenthümlichkeit, ein eignes, besonderes Feld oder Gebiet zur Bestellung, Verwaltung und Ausbeutung — einem Meister dieses, einem andern wieder ein anderes zugefallen sehen. Da nun jede solche Aufgabe — wie schon angedeutet wurde — ein und denselben hohen Endzweck, mithin gleiche Berechtigung und Bedeutung hat, so kann es nur der Verblendung einfallen, behaupten zu wollen: dass durch die, einer spätern Zeit vorbehalten gewesene Ueberwindung irgend einer solchen besondern Aufgabe andere, bereits früher gelöste Aufgaben in den Hintergrund gedrängt, — mit einem Wort: zu „überwundenem Standpunkte" degradirt seien. Denn erstens: ist es sehr die Frage, ob das Vortreffliche und Vollendete, was einer Zeit in irgend einem besondern Fache einmal hervorzubringen vergönnt war, auch gerade immer einer andern Zeit in gleichem Grade zu leisten beschieden sein dürfte; — — und zweitens. erwächst oben aus dieser Ungewissheit und aus dem sich noch dazu gesellenden Umstande, dass uns versagt ist, was der Dichter so treffend und so erschöpfend in den Worten

„Wenn von dem Punkt, wo einer still gestanden
Ein an'rer könnte weiter gehn
So wär' ein Ende bald der Wissenschaft vorhanden
Statt dass wir immer neu am Anfang stehn."
(Rückert.)

ausspricht — der nachfolgenden Generation die unerlässliche Verpflichtung, die betreffende, aus einer frühern Epoche als geistiges Erbe überkommene, vollendete künstlerische Leistung wenigstens nach Kräften zu nutzen; deren Inhalt auch ihrerseits, und zwar durch nachstrebende, selbstthätige Versuche, sich möglichst zu eigen zu machen — d. h. sie in anderer, nämlich in ihrer Weise, für sich wieder hervorzubringen, zu leisten zu suchen: —

— „Erfahren wird seit tausend Jahren
Doch du verfolgst umsonst die Spur
Dir passt nicht, was für sich ein anderer erfuhr
Du musst es wieder für dich selbst erfahren." —
(Rückert.)

statt sie, die — vermöge der, ihr inwohnenden, geistigen Urkraft — immer wieder neu befruchtend und weiter wirkt und somit recht eigentlich Keime der Zukunft in sich trägt, in unverständiger Geringschätzung und Selbstüberhebung über Bord zu werfen oder doch — als vorgeblich nunmehr überwunden — zu ignoriren: — ein Gebahren, dessen eigentlicher Grund zu nahe liegt, als dass sich nicht leicht der richtige Schlüssel dazu finden und dadurch sich die Sache ganz natürlich so erklären liesse: — dass man, in richtiger, unabweislich sich aufdringender Erkenntniss einerseits: der, jeder Concurrenz und Nacheiferung spottenden Grösse und Vollendung jener Leistungen und andererseits: der eigenen Unfähigkeit und Unzulänglichkeit, in dem betreffenden Fache etwas Aehnliches, Ebenbürtiges zu Stande zu bringen, auf den Ausweg gekommen ist, dieselben lieber ganz bei Seite zu legen und der Welt kurzweg als abgethan — als „überwunden" darzustellen. „Weil die Trauben zu hoch, man sie für sauer erklärt." Hinc illae lacrimae! —

„Wer den Besten seiner Zeit genug gethan
Der hat gelebt für alle Zeiten!" —
Schiller.

„Was in der Zeiten Bildersaal
Einmal ist trefflich gewesen
Das wird immer einer einmal
Wieder auffrischen und lesen!"
Goethe.

Die, in dieser Abhandlung zu verfechtende, den Kern auch der obigen Aussprüche bildende Wahrheit: dass das Treffliche, Beste einer Zeit seinen Platz für alle Zeiten behaupten werde — liegt so am Tage, dass es eigentlich nicht erst der Citation einer so gewichtigen Autorität wie der oben angeführten, zu ihrer Bestätigung bedarf. So gewiss nun das Grosse, das Bedeutende überhaupt, was zu irgend einer Zeit einmal geleistet und dafür erkannt worden ist, es für alle Zeiten bleiben wird, so wenig kann und wird diese oder jene besondere Richtung, Gattung, Form oder Sphäre der Kunst, worin einmal ein hervorragender Geist seine innerste Eigenthümlichkeit ausgesprochen hat; — so wenig können diejenigen seiner Werke, in denen die Summe seines geistigen Vermögens niedergelegt — so zu sagen: die Quintessenz seines Geistes mit der ganzen Ueberlegenheit des Genie's überliefert erscheint, und welche man demnach füglich als die eigentliche Blüthe, als den Culminationspunkt seiner productiven wie künstlerischen Kraft betrachten darf, — jemals sogenannter „überwundener Standpunkt" werden. —

Es ist hier der Ort, wieder einmal, wenn auch nur beiläufig, auf den bedeutenden, gleichwohl nur zu häufig übersehenen Unterschied zwischen „alter" und „veralteter" Musik und auf die dadurch bedingte Nothwendigkeit sorgfältiger Sichtung und Sonderung zwischen oft einer und derselben Epoche angehörenden, nichts desto weniger aber jenen Gegensatz unter einander darbietenden Tonwerken hinzuweisen. Es giebt Compositionen, die kaum erst ein Decennium überschritten, ja — die selbst noch nicht einmal diese Zeitlänge erreicht haben und schon den Einfluss der Zeit verspüren lassen; deren verwelkte und verwitterte Me-

lodieen — so zu sagen: schon Runzeln tragen, — deren ganzes Wesen schon Abgelebtheit, Verfall athmet; und es giebt wiederum Compositionen, deren Entstehung schon weit, weit in die Vergangenheit zurück reicht, die aber von solch' jugendlich warmem Hauch der Empfindung und von einer Energie, einer Frische des Geistes durchweht sind, dass sie den Eindruck hervorbringen, als ob sie erst gestern, diesen Augenblick erst entstanden wären. Es geht daraus hervor, wie misslich und gewagt es ist, musikalische Erzeugnisse lediglich nach der Zeit ihrer Entstehung taxiren und darnach ihre Veraltung oder Jugendlichkeit, ihre Zeitmässigkeit oder ihre Ueberwundenheit bemessen und decretiren zu wollen. Vielmehr ergiebt sich, da — wie so eben erörtert wurde — je nach dem mehr oder minder lebenskräftigen und bedeutenden geistigen Gehalt der betreffenden Composition, nicht selten das Neue „veraltet" und dagegen das Alte oft wie „neu" klingen kann, aus der grossen Relativität dieses Punktes von selbst, dass allein der Geist, die Seele es sind, die — je nachdem sie vorhanden oder fehlen — in der betreffenden Beziehung ein untrügliches Criterium abgeben. —

„Veraltete" Musik ihrem wohlverdienten Schicksal, der Vergessenheit, entreissen, den Sachwalter untergeordneter Talente und ihrer mittelmässigen, dem Zeitgeschmacke sclavisch fröhnenden Eintags-Werke abgeben zu wollen, wird keinem Vernünftigen, höchstens eingefleischten Antikomanen einfallen; wohl aber wird es jederzeit Recht und Pflicht der unpartheiischen Sachverständigen sein, das wahrhaft Vortreffliche und Bedeutende jeder, gleichviel welcher Epoche, — wiewohl dieses, — „erhaben über Zeit und über Tod" — keines Anwalts erst bedarf, sondern den sichersten Schirm und Schild vor den Unbilden der Zeit in sich selbst — in dem Talisman der ihm inwohnenden ewigen Jugend des Genius trägt, — gegen den Unverstand und die sich überhebende Anmaassung eines nachfolgenden musikalischen Geschlechts zu vertreten und es diesem als leuchtendes Vorbild zur Nacheiferung, als Spiegel der Erkenntniss und Demuth, wie als wohlthätigen Hoffahrts-Dämpfer vorzuhalten. —

Dass die hier erhobenen Behauptungen und Anklagen nicht aus der Luft gegriffen, dass es sich hier nicht um einen Windmühlenkampf à la Don Quixote handelt, sondern dass dieser Abhandlung wirkliche, und zwar die wichtigsten, dringendsten Veranlassungen, jenes Vertretungsrecht auszuüben, zum Grunde liegen, geht zur Genüge aus dem Umstande hervor, dass es sich hier eben nicht sowohl um subalterne Talente und gegen diese und ihre ephemeren Erzeugnisse gerichtete Angriffe, — die, — wie gesagt — gewiss Jedermann stets ganz in der Ordnung finden wird, — handelt, sondern dass es in der That musikalische Genien ersten Ranges und die höchsten Resultate ihrer künstlerischen Thätigkeit sind, welche eine gewisse Partei in ihrer maasslosen Ueberhebung, in ihrem fanatischen, jeder Pietät baaren Radicalismus, der es nicht erwarten kann, vollständig tabula rasa zu machen, sich vermisst, mit der Bezeichnung: „überwundener Standpunkt" zu verunglimpfen; entweder: — um, statt jener ewigen Meisterschöpfungen, in fieberhaft ungeduldiger „Grossmannssucht" die eignen Versuche und Anläufe an's Ruder zu bringen, oder auch: — um an der Stelle der so verdrängten hohen Götterbilder allerhand mit neumodischem Phrasenkram aufgestutzte und mit selbstfabrizirten Systemenfetzen zusammengeflickte „Lumpenkönige" von Illusions Gnaden, — die selbstgeschaffenen, so pygmäen- als fratzenhaften Götzen und Popanze der sogenannten „Neuzeit" aufpflanzen zu können.

Aber wie von jenen Gewaltigen selbst, deren Entthronung und Säcularisation man im hohen Rathe jener Parthei beschlossen hat, gleichwohl doch keiner durch den andern verdrängt, „überwundenem Standpunkte" überwiesen zu werden vermochte; wie keineswegs Gluck durch Mozart, Bach oder Händel durch Haydn, oder Haydn durch Beethoven erledigt, beseitigt worden ist — (und zwar aus dem ganz einfachen Grunde: — weil die dramatische Intuition und Urkraft eines Gluck sowohl, wie die dramatische Charakteristik und das Ensemblestück eines Mozart, — die tiefsinnige Mystik und contrapunktische Kunst eines Bach, die urgewaltige Kraft und Erhabenheit eines Händel, wie die thematische Meisterschaft eines Haydn und endlich wieder diese letztere wie die jugendliche Frische und kindlich naive Heiterkeit dieses, vom ewigen Sonnenschein eines harmlosen, still begnügten Gemüths durchleuchteten Meisters eben sowohl wie die titanenhafte Leidenschaft und Begeisterung, der erhabene Schwung und die gigantische Ideencombination eines Beethoven — weil — sagen wir: — alle diese so verschiedenen Richtungen und Manifestationen ihre gleiche Berechtigung und hohe Bedeutung in der Kunst haben und ewig behaupten werden und weil eine jede für sich und in ihrer Art noch unerreicht geblieben ist); — eben so wenig dürften sie dieses Schicksal von den Bestrebungen der neuern und neuesten Zeit zu erfahren haben, indem die Gegenwart bis dato noch nichts aufzuweisen hat, was eine der die oben angedeuteten Richtungen bezeichnenden Schöpfungen jener Heroen erreichte, geschweige denn: überträfe. — Was aber noch nicht **„übertroffen"** ist, das ist auch noch nicht **„überwunden."**

Und so hätte der Gang dieser Erörterung ganz von selbst zu dem gewichtigsten der geltend zu machenden Argumente geführt, deren Vorrath übrigens noch keineswegs erschöpft ist; wobei es jedoch hier einstweilen bewenden möge, da die endgültige Entscheidung der Sache dem Urtheil des gesammten musikalischen Publikums überlassen bleiben muss, und dieser Entscheidung erst noch die Aeusserungen anderer competenter Stimmen über dieses wichtige und interessante Thema, das der Discussion ein so weites und reiches Feld darbietet, voran gehen müssen, ehe man zur Ermittelung der Wahrheit zu gelangen hoffen darf. Bis dahin mögen die Anhänger und Bekenner des sogenannten „überwundenen Standpunkts" nach Herzenslust ihr Steckenpferd reiten und ihre Maxime der Welt als das wahre, allein seeligmachende Kunstevangelium einreden; mögen sie, unbehindert in ihrem kühnen Fluge, diese Ansicht immerhin auch auf die bedeutendsten künstlerischen Richtungen, auf bislang für unvergänglich, weil vollendet, erachtete Schöpfungen ausdehnen, — mögen sie sogar das Christenthum und somit denn auch die bisherige Kirchenmusik (in welchem Fache sich freilich bis jetzt nur Leute wie Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Cherubini u. A. versucht haben) für veraltet, ja Gott selbst in die Acht des „überwundenen Standpunkts" erklären, (auf etwas mehr oder weniger Atheismus, allerdings das billigste Mittel, um zum Ruf eines „starken Geistes" zu gelangen — kommt es ja in unsern aufgeklärten Zeiten gar nicht an) dagegen sich selbst bescheiden als die Apostel und Heilande einer „neuen Zeit," einer „neuen Kunst" proclamiren; — — wer ruhig und unbefangen und auf den Grund der Dinge geht und die Sa chen nicht einseitig, sondern von allen Seiten betrachtet, wird nicht lange zweifelhaft sein, wie sich's damit verhält und was er davon zu denken hat; wenngleich er, bevor er übereilt hierüber eine ganz bestimmte Meinung fasst, erst noch — eingedenk des Spruches: „an ihren Früchten sollt ihr sie erkennen" — die erforderlichen Beweise für jene Rodomontaden abwarten wird, die hoffentlich nicht in blossen Declamationen, sondern in Thatsachen, d. h. wirklichen Leistungen bestehen werden. Eh indess diese nicht erfolgt, wird und muss es ihm unbenommen bleiben, die ganze Doctrin vom „überwundenen Standpunkt" für eine Chimäre, für nichts weiter zu halten, als für eitles, leeres Phrasenwerk: — die gewöhnliche Umhüllung, womit man

die Schwäche und innere Haltlosigkeit einer Sache zu verdecken und zu beschönigen liebt. —

Stettin, Novbr. 1849. *C. Kossmaly.*

Berlin.

Musikalische Revue.

Der Tonkünstlerverein gab am 17. Decbr. seine zweite Soirée, in der zuerst ein neues Quartett von A. Stahlknecht (*A-moll*) aufgeführt wurde. Wir haben schon mehrere Compositionen dieses fleissigen und für die Gattung der Quartett-Musik besonders begabten Künstlers kennen gelernt und in gebührender Weise gewürdigt. Dieselbe Freiheit in Behandlung der Form, derselbe Fluss in der Instrumentation, die gleiche Gelenkigkeit im Bau des Ganzen gab sich auch hier wieder zu erkennen und wir hatten demnach viel Freude an diesem Werke, wenn wir es auch nicht zu den besten des Componisten rechnen. Es wurde von dem Componisten und dessen Bruder, den Herren Rammelsberg und Weiss ausgeführt. Ihm folgte eine wenig bekannte Composition von Fr. Schubert, ein Rondo in *A-dur* zu vier Händen, welches die Hrn. Löschhorn und Pfeiffer mit Präcision und feiner Auffassung spielten. Das Instrument aus der Stöcker'schen Fabrik klang uns diesmal ganz besonders angenehm. Endlich kam Beethoven's grosses Septuor, wohl vorzugsweise zur Erinnerung und zum Gedächtniss des würdigen, genialen Meisters der Tonkunst, zum Vortrag. Die Ausführung hatten die Herren Grünwald (Violine), Neumann (Clarinette), Stephan (Horn), Besser (Fagott), Wieprecht (Violine), Espenhahn (Violoncell) und Brüning (Violon) übernommen. —

Zur Erinnerung an den Geburtstag C. M. v. Weber's gab die Königliche Oper am 18. den Oberon. Es war zu diesem festlichen Tage von L. Rellstab ein Prolog gedichtet worden, der in sinniger Weise die Beziehungen des Meisters zur dramatischen Musik hervorhob und in dessen Vortrag sich einzelne Momente aus Weber's Compositionen verflochten. Man hatte nämlich den geisterartigen Satz aus der Ouvertüre zur Euryanthe mit einer vierstimmigen Bearbeitung des Meermädchen-Gesanges (Arrangement von Meyerbeer zu einer frühern Gedächtnissfeier des Componisten), in die Worte des Prologs melodromatisch dergestalt eingewebt, dass die Klänge aus einem Haine zu der Muse der Tonkunst, welche den Prolog sprach, herübertönten. In dem Haine stand ein Tempel, in diesem die Büste Weber's, an welche gelehnt und zum Theil sich von ihr entfernend, die Muse den Prolog sprach. Das Ganze machte eine theatralisch-schöne Wirkung. Die Muse wurde durch Frau Hoppé dargestellt. In den Hauptpartieen war die Besetzung dieselbe geblieben, welche aus den frühern Aufführungen bekannt ist. Die Darstellung war im Ganzen sehr gut; nur konnten wir uns mit der Wahl der Tempi's auch namentlich mit dem Vortrage der einleitenden Jubelouvertüre in allen Theilen nicht einverstanden erklären.

Der 19. brachte uns die vierte Sinfonie-Soirée, welche mit dem Werke eines jungen Componisten eröffnet wurde, mit einer Sinfonie von Richard Würst. Der Componist hat sich schon durch andere Arbeiten vortheilhaft bekannt gemacht, und wenn man ein grösseres Werk auch, und zwar an diesen Abenden in die Oeffentlichkeit führt, giebt ein Zeugniss, dass man seinem Talent und Fleiss Anerkennung zollt. Die Composition hat auch in der That einen Werth. Sie lässt in den einzelnen Sätzen allerdings die Vorbilder der Meister erkennen; wir entdecken Anklänge an Mozart, selbst an Haydn und wiederum an Mendelssohn. Allein es herrscht doch in der Anlage des Ganzen eine gewisse Einheit, die Instrumentation ist klar, durchaus nicht überladen, und die Gedankenentwickelung möglichst kurz, jedenfalls Vorzüge, die wir dem Componisten rathen auch für seine späteren Arbeiten festzuhalten. Es wird ihm dann gelingen, sich zu einer grössern Selbstständigkeit heranzubilden und recht Ehrenwerthes zu leisten, wie denn auch schon das hier zum Vortrage gebrachte Werk alle Anerkennung verdient. Das Publikum zollte ihm einen gebührenden Antheil. Es folgte dann Beethoven's Ouverture zur Leonore und Weber's Ouverture zum Freischütz. Den Schluss bildete Beethoven's *B-dur*-Sinfonie. Orchester und Dirigent feierten im Vortrag dieses klassischen Meisterwerkes wieder die entschiedensten Triumphe ihrer executiven Tüchtigkeit.

Am 20. gab die Singacademie in dem zweiten ihrer üblichen Winterconcerte das Oratorium Maria und Johannes von J. A. P. Schulz und Cherubini's grosse Messe. Im Ganzen gewährte die Aufführung einen anziehenden Genuss; es ist aber kein gutes Zeichen und mag in irgend welchen Verhältnissen liegen, dass die Theilnahme für diese ehemals so sehr besuchten Concerte immer mehr schwindet. Der Saal war nur zum Theil mit Zuhörern angefüllt. Die Einzelnheiten fielen diesmal glücklicher aus, als wir es in den letzten Aufführungen gewohnt waren. Frl. Tuczek hatte die Solopartieen brillanter Art in dem Oratorium übernommen und glänzte nicht nur durch die Klarheit ihrer Stimme, sondern auch durch einen gewissen Glanz, den sie ihrer Aufgabe abzugewinnen wusste. Ebenso leistete Hr. Pfister als Solosänger im Ganzen Befriedigendes. Die Einsätze in den Chören, eine präcisere Begleitung des Orchesters würde zu einer künstlerischen Befriedigung des Ganzen noch mehr beigetragen haben. *d. R.*

Feuilleton.

Skizzen aus Constantinopel.

(Fortsetzung.)

Solche Abende sind hier die beliebtesten. Doch habe ich auch ruhigen Opernvorstellungen beigewohnt, von denen ich nun ein Bild entwerfe. Während an jenen Abenden das Publicum ungezogen erschien, so kam es mir dann abgeschmackt vor. Wie ermüdend die Vorstellung einer Oper von Verdi ist, brauche ich nicht zu sagen. „Dir lebe ich, dir sterbe ich". So geht es bis zu Ende. Haben aber ja seine Opern einmal einen andern Text, so ist doch die Musik stets dieselbe, langweilig, süsslich, affectirt, manierirt. Die faden Recitative über einen Leisten geschlagen. Die effecthaschenden Chöre in der Weise fast von Strauss'schen Walzern, die sogenannten Ariosi, überhaupt der traurige Text der Opera seria, mit einer Musik, wonach man die schönste Polka tanzen könnte! Schade oft um die Talente, um die guten Stimmen, welche sich dazu hergeben müssen! Nun aber das krähwinklige, abgeschmackte Perotten-Publicum, das längst die besseren italienischen Componisten als Rossini und Bellini vergessen hat. Wahrhaft widerwärtig sind die Störungen in den Logen, die Coketterien dieser Schwarzäugigen gegen die blonden durchziehenden Reisenden, die Toilettensucht und der übertriebene, unnatürliche Enthusiasmus. Hat die erste Sängerin auch noch so schlecht eine Arie gesungen, schreit sie nur recht auf dem letzten Tone und hält sie graziös beide nackten Arme an die üppige Brust, zittert sie recht mit dem Körper bei den oberen Passagen oder verdreht sie die Augen beim Triller, — so wird sie gewiss ein halbes Dutzend Male herausgerufen. Stirbt der Sänger als Held oder im Unglück glücklich d. h. wirft er sich geschickt zu Boden, dass die ganze Bühne dabei kracht, so muss der Arme,

der schon längst fortgetragen ist, vom Tode erstehen und auf allgemeines Begehren noch einmal sterhen. Während des eigentlichen Vortrages der Oper bleibt es bei einem Schluchzen, Stöhnen und Wimmern, sowohl auf Seiten der Acteure als des Publicums, wobei sich der Fremde nur mit Mühe das Lachen verhält. Der Grossherr **Abdul Medschid** wurde zu der Vorstellung der „Linda" zu erscheinen bewogen. Dieselbe wurde vor ihm allein aufgeführt. Der hier lebende **Donizetti**, ein sehr geringes Licht, der von dem Talente seines Bruders nichts geerbt hat, aber von dessen Rufe zehrt, hatte zu der Vorstellung eine Hymne gearbeitet. Der Sultan soll diese wie jene ganz geduldig angehört haben. So viel ist gewiss, dass er nachher mit Brillantdosen um sich warf und dem Nebenpersonal Geschenke reichen liess. Obwohl der Italiener zur Opera buffa wie geschaffen ist, so gefällt ihm dieselbe wenig oder gar nicht. Der Barbier von Sevilla fiel sogar glänzend durch, was natürlicher Weise nur von Seiten der Ausführung mit Recht geschah. In vorjähriger Saison war die Oper überhaupt eine von zweitem Range, und da die diesjährige mit wenigen Ausnahmen eben dieselben Personen zeigt, indem die schwache Cominetti durch die **Abadia** ersetzt ist, so ist darüber nichts weiter zu sagen. Den 29. Oct. wurde sie mit der Giovanna d'Aro eröffnet.

Ich gehe zur **Kirchenmusik** über. Natürlich, dass der Ausdruck nicht überall eigentliche Bedeutung hat. Aber die **Türken** haben in ihren Derwischmoscheen eine Art Kirchenmusik und zwar in dem Kloster auf **Scutari** und dann in dem **Tecké** in Pera. Den Gesang auf Scutari kann ich nur mit einem eigenthümlichen Heulen vergleichen, wobei mir ganz unheimlich wurde. Auf der Erde sitzen junge Sänger und reeitiren aus dem Koran Verse. Dazu stöhnen die alten Priester und die Andächtigen ohne Aufhören: „Hu" d. h. Er, Gott, indem sie den Kopf und Körper wie einen Uhrpendel bewegen. Ein andrer Heiliger, fast ganz entkleidet, macht mit allerhand Marterinstrumenten die gewandtesten Bocksprünge; wieder ein andrer Geistlicher tritt armen Kranken auf Bauch und Rücken, um auf solche Art den alten Satan aus dem Leibe auszutreiben. Dazu dies sonderbare, bald langsame, bald schnellere Heulen aus allerhand Tonarten! Würdevoller ist dagegen die andre, schon erwähnte, Ceremonie in der Tecké-Moschee. Nachdem der Prior begrüsst ist, wobei eine gehörige Anzahl Diener gemacht wird und hinter dem Gebete, beginnt auf der Loge ein ziemlich lustiger Gesang, begleitet von dumpfen Flöten, wie sie etwa Hirten blasen. Die Derwischtrommeln werden fleissig geschlagen, bis endlich zwölf bis funfzehn Derwische einen Tanz anheben, ein Drehen eigentlich, wobei sie stets die Arme nach oben strecken. Dieser einfache Drehtanz hat durch das seltsame, bunte Costüm etwas höchst Eigenthümliches, ja Graziöses. Besonders possierlich nehmen sich dabei die kleinen Derwischbuben aus. Die Musik aber schwächt durch ihre schlechte Ausführung den Eindruck der religiösen Handlung sehr. Die **Griechen** und **Armenier** haben keine Kirchenmusik. Ihr Clerus verpönt jede Instrumentalmusik: selbst die Orgel ist nicht gestattet, und von der Regierung ist auch das Glockengeläut verboten. Dies letztere wird inzwischen durch Hammerschläge auf grosse Holzplatten, die an Seile befestigt sind, ersetzt, und auf diese Art die Glocke sehr täuschend, nur etwas dumpfer, nachgeahmt. Der Vocalsatz ist dagegen geduldet, aber bei den Griechen auf der niedrigsten Stufe; bei den Armeniern jedoch sind die Chorknaben sehr gut eingeübt und ergreift ihr Gesang ausserordentlich. Mit grossem Pomp werden die Gestorbenen, nachdem sie in die Kirche geschafft sind, von dort nach dem Friedhofe getragen. Eben daselbst findet man Gelegenheit genug, den guten Knabengesang zu hören. — Die Kirchenmusik zu **S. Pietro** in Galata gehört hier zu dem Besten. Die drei Padres, aus denen das Kloster besteht, sind sämmtlich musikalisch. Der Syndicus Padre **Magdaletti** spielt die Orgel und componirt selbst kleine Psalme. Padre Vicario **Sora** spielt ziemlich exact den Contrabass. Padre **Danegri** hat eine wohlklingende Stimme und spielt Violine. Unterstützt von der **Societa filarmonica dei Progressetti** in Galata unter musikalischer Leitung von **Rossoni** und **Mangler** führen die fratres häufig Kirchenmusiken aus. Die ausgezeichneten Singstimmen werden hierbei leider an abgeschmackte Compositionen verschwendet: Die Gloria am Himmelfahrtstage der Maria, die Hallelujah am Osterfeste, das Tedeum am Pfingstfeste, Compositionen über ein und denselben Leisten, oft die frivolste Musik, nach welcher die griechischen Buben vor den Thüren Polka tanzten. Die einfachen Messen, gewöhnlich von Streichinstrumenten begleitet, sind von schöner Wirkung. Von allen Aufführungen war die Todtenmesse von **Mercadante** zu Ehren Carl Albert's am 2. October die erhebendste. — In **Santa Maria** der **österreichischen Kapelle** in Pera werden auf Anregung des deutschen Predigers **Colomb** und des Organisten **Comidass** von Mitgliedern der **Teutonia** in der Fastenzeit Psalmen in deutscher Sprache gesungen. Während indessen der Prediger die Messe liest, ist es störend, dass, — ein Missbrauch, den ich beiläufig überall in Italien fand, — sich der Organist auf der Orgel für sich amüsirt und nicht selten zuletzt im Fieber darauf herumtappt, ähnlich wie ein Diener, der mit einem Tuche auf das Unnachsichtigste den Staub von einem Piano herunterdrückt und dabei überall willkührlich darauf schlägt. — Auch in **St. Luigi**, der französischen Kapelle in Pera, ist öfter Vocalmusik, welche die Theatersänger unterstützen. Doch sind die Organisten **Lombadi** und **Pietro Console** zur Zeit Buben von vierzehn Jahren, die also nicht ernst und ruhig genug sein können, jenen Gesang angemessen zu begleiten. Denn es ist ein Hohn auf die Orgelmusik, wenn zu den Vor- und Nachspielen die ausgelassenen jugendlichen Hände von einem Walzer in einen Galopp und von diesem in eine Polka übergleiten. — Der Männergesang in der **russischen Kapelle** lässt nichts zu wünschen übrig. Es sind dies eigens angestellte durchgebildete Sänger mit ganz ausgezeichneten Stimmen. — Eine **protestantische Kapelle** existirt hier nicht. Der Choralgesang in den **Missionsschulen** befindet sich auf der Stufe der Kindheit. Der Gottesdienst wird dann und wann in dem Gesandtschaftshause abgehalten; regelmässiger ist er in der Kapelle der **englischen Gesandtschaft**. So zeigt sich der Protestantismus, sowohl was kirchliche Ausschmückung als den Gesang betrifft, in der grössten Nacktheit.

Was die **Solomusik** anlangt, so wird sie nur als Lückenbüsserin betrachtet. Zum guten Tone gehört es freilich, ein Pianoforte zu besitzen. Aber mehr als irgendwo genügt hier ein oberflächliches Spiel. In den Kreisen der Diplomatie herrscht der beste Geschmack. Man verehrt **Beethoven**, **Mozart**, **Haydn**, **Gluck**, **Weber**, **Mendelssohn** und derjenige, der eine Sonate oder Ouvertüre von einem dieser Heroen kennt oder kann, ist willkommen, sobald er nur nicht die Whistpartie stört. Es liessen sich auch Grössen wie **Liszt** und **Vieuxtemps** hierher verschlagen und zwar wohl mehr aus eigenem Interesse. Aber der Geschmack ist in den verschiedenen Kreisen unwandelbar. So wird im Salon des **englischen** Gesandten Sir **Stradfort Canning** Beethoven am meisten gehuldigt, wie ihn, ohne dass es ausgesagt zu werden braucht, auch die **deutschen** Gesandten verehren. Aber im Salon von **Titoff**, dem **russischen** Gesandten, hat sich italienische Musik heimisch zu machen gewusst. In den Salons der grossen **Kaufleute**, die hier sehr zahlreich wohnen, ist die deutsche Musik kaum gekannt. Doch hört man die beliebten Lieder von Franz **Schubert** singen, sobald eine französische Uebersetzung davon vorhanden ist, auch wohl etwas aus Don Juan von **Mozart** und einige Lieder und Märsche von **Meyerbeer**. Wenn in den Salons alles durch italienischen Gesang und durch eben solches Spiel übermüdet ist, macht nichts

mehr einen Effect, nur deutsche Tanzmusik, worin man hier wie in Italien die Deutschen für unübertrefflich hält. Man wundert sich nicht, wie kleinstädtisch es sonst in diesen Salons zugeht, da die Leute durch wucherhafte Speculationen und ewiges Zählen ganz versimpelt sind. Wie anders ist dagegen das Leben in den Kreisen der Künstler, die bei geringer Anzahl, hier mehr als irgendwo zusammenhalten. Ein ausgezeichneter Flötenspieler, der Lucbese Monaldi, die Violinisten Giorgio Belloli, Gebrüder Lemisch, Stefano Lafont, Giovanni Puccini, Francesco Manzini, Gaesto Vram, die Künstler Ruta, Marenghi, Orsi u. A. tragen bei edler anerkennungswerther Bereitwilligkeit nicht wenig dazu bei, die Salonabende genussreicher zu machen.

Ich komme nun zu den Concerten. Liszt, der durch sein Zauberspiel fast ganz Europa in Allarm gesetzt und gar mancher Schönen den Kopf verdreht hatte, versuchte auch die Stambulinen durch seine Macht zu entzücken. Aber er wurde hier weder durch Triumphbogen, noch mit glänzenden Festen aufgenommen. Die Schönen rissen sich nicht, wie in Berlin, um eine Haarlocke, noch bezahlten sie getragene Handschuhe theuer, auch verkaufte man nicht Wasser oder wohlriechende Oele à la Liszt. Er mochte hier an sich selber zweifeln; die Träume von dem goldenen Stambul wurden blasse Schäume. Wer zu dem Andern geäussert hätte, dass jetzt der grösste Clavierbändiger der Welt die ungeweihte Erde Pera's durchwandre, würde hier wie das neue Thor von der Kuh angesehen sein. So mochte sich dieser glückliche Mann hier recht unglücklich vorkommen und es blieb ihm nichts, als sich in die Arme der Diplomatie zu werfen, die ihm denn auch den Weg bis zum Sultan, dem gutmüthigsten vielleicht von allen Herrschern, bahnte, um vor dem Throne des Schatten Gottes auf Erden ein Fingermanöver auszuführen. Mir ist mitgetheilt worden, dass die Tastenjagd eindruckslos aufgenommen wurde. Der junge Kaiser liebt die Ruhe, die Einfachheit, den Ernst. Stundenlang sitzt er vor dem Piano und sucht mit einem Finger die türkischen Märsche auf. Ein einfaches Adagio, ein schlichter Marsch, sei es auch von dem besten Componisten, verständlich durch die Einfachheit, hätte wohl eine leidlichere Aufnahme finden mögen, als jene Manieren, die in den Concertsälen der blasirten Welt so reizend gefunden worden sind. Genug die eine Stunde brachte zwanzig tausend Piaster — und dies wäre für manchen Andern des Guten genug gewesen! Aber das Lieblingskind von Europa war von der Mutter durch Gewährung jeden Genusses verzogen. Zu dem vielen Spielzeuge, Adler, Löwen, Kreuze und Bänderchen fehlte nur noch ein Kränzchen um den Hals. Siehe da — der Nischan in Brillanten, der ja nur fünfhundert Thaler kostet, würde dazu prächtig dienen. Und es ward so! Nun mussten natürlich sämmtliche Gesandten, Secretäre und Dragoman's anstandshalber zu einem Concerte Billette nehmen, aber die Preise waren so hoch angesetzt, dass ausser dem Creme der haute société kein sonstiger Kunstliebhaber ein halbes Dutzend Gulden opfern mochte. Mir war das Alles von Europa her geläufig geworden und ich übergebe, mich darüber auszulassen.

Alsbald nach dem Verschwinden des Klavierers kam ein neuer Zugvogel herauf, der es genau eben so machte, als das Original. Es war der Geiger Vieuxtemps. Vor den Thron des Sultans tretend, schwang er seinen Bogen bald in sentimentalen, bald in Bravour-Schwingen. Auch er, der so viel Gereiste, sah bald, dass eine Polka oder ein Märschlein besseren Anklang fände; diese begleitete wenigstens der beste Applaus, indem der Herrscher mit dem Fusse nun den Takt schlug! Aber nach Empfange eines gleichen Honorars, wurde der Orden noch besonders erbettelt. So machen es diese Virtuosen, die, wenn sie den Sack gefüllt sehen, sich wollüstig die Hände reiben. Was denken wohl die wahren, ehrenhaften Künstler, die armen Tonsetzer von Jenen, die in einer Stunde das erwerben, womit sie sich das Jahr hindurch begnügen würden, wofür sie Vieles componiren könnten?

Vieuxtemps veranstaltete überdiess noch ein Concert in Bujucdere zu funfzig Piaster Entrée in einem Gesandtschaftshotel und machte auch hier einen guten Schnitt. Dann zog er wenigstens stiller von dannen, als der Erstere, der sich im Vorhofe der Aja Sophia von dem schönen Lorbeerbaum gegen gutes Trinkgeld einen Zweig abschlug, um sich selbst damit seine Schläfe zu schmücken. Nach so glänzenden Erfolgen möchte vielleicht manchem Virtuosen jenseits des Balkans gelüsten, nach der hügeligen Osmanenhauptstadt zu ziehen. Aber die Zeiten haben sich schnell geändert. Die letzten beiden Jahre haben die Anwohner des Bospors in grosse Schrecken gesetzt, ein Jeder bewahrt das Seine, nirgends ist der Geldmangel fühlbarer, als hier. Vor einem Jahre noch waren die Kassen gespickt; man kannte Papiergeld kaum dem Namen nach. Die Noth und Theurung sind durch die grossen Brände von Pera zu einer unerträglichen Höhe gestiegen.

Man hätte nicht glauben sollen, dass es nun Jemand wagen würde, ein Concert zu veranstalten. Dennoch versuchten es mehrere Künstlerinnen, sich auf die Reize ihrer Schönheit stützend. Frl. Buschisoffska aus Krakau, in der Begleitung eines älteren Chevaliers polnischen Geblütes, angeblich ihres Oheims, veranstaltete ein kleines Concert, wofür sie jedoch grosses Eintrittsgeld, nämlich zwanzig Piaster, nahm. Der preussische Gesandte hatte dazu einen grossen Corridor seines Palastes bewilligt. Man musste indessen nicht viel erwartet haben; denn es waren mehr Billette entnommen, als Zuhörer kamen. Eine plötzliche Verlegenheit — der Begleiter (nämlich auf dem Flügel) lässt das schwache Geschlecht im Stich! Ein junger Perott entschliesst sich nach kurzem Besinnen, sich für die Schwergeprüfte zu opfern. Grosse Sympathie! die junge Künstlerin zeigt sich dankbar, dass es eine Freude ist. Auch sie opfert sich, sie packt den Ton und schreit ihn, dass die Fenstern erzittern, mit dem kleinen Füsschen auf den Boden stampfend. Da wird es ihr so anders, sie glaubt sich auf der Bühne und streckt die Arme nach dem Geliebten! Tiefer Eindruck bei den jungen russischen Seeofficieren! Sie vermögen bei der herausfordernden Toilette der Sängerin kaum zu widerstehen, jeder hält sich für den Glücklichen. Stürmischer Beifall! Sie muss sich wiederum dankbar zeigen und stimmt nun bei grosser Kehlfertigkeit ganz im italienischen Geschmack ein halbes Dutzend Nationallieder an. Sie ist erst russisch, dann, was sie will, sobald sie jedoch ein polnisches Lied oder gar ein polnisches Revolutionslied beginnt, wird sie russischer Seits kräftig und nicht eben anständig ausgezischt. O wie elend mir in solchem Augenblicke ein so armes Wesen von Künstlerin vorkommt, das sich allein abquält ohne irgend eine Unterstützung! Wie seelig fühlte ich mich danach an dem sternhellen Abend in der erquicklichen Luft des Piccolo Campo! Ja, wie wenig natürlich sind die Manieren eurer Salons, wie abgehetzt eure Kunst und wie raffinirt eure Bedürfnisse!

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Berlin. Die Oper „die lustigen Weiber von Windsor" von Otto Nicolai wird bei Bote und Bock erscheinen.

— In Aussicht steht baldigst: die „Danayden" in welchem Ballet Frl. Lucile Grahn zum letzten Mal hier auftreten wird.

— Der berühmte Solotänzer Paul Taglioni ist von Sr. Maj. dem König zum Balletmeister ernannt worden.

— Der hiesige Weihnachten zeichnet sich durch besonders bedeutende Musik-Einkäufe aus.

— Am 14. November d. J. wurde in der glänzend erleuchteten Stadtkirche zu Celle zu wohlthätigem Zwecke Händel's Messias mit einem Personal von 120 Dilettanten, unter der Direction des Stadt- und Schloss-Organisten H. W. Stolze zur allgemeinen Zufriedenheit aufgeführt. Nächstens steht auch die Aufführung des neuesten Oratorii Hiob, von Dr. Ad. Koeler gedichtet und von Stolze in Musik gesetzt, in Aussicht.

Breslau. Zu ihrer regelmässig wiederkehrenden, dies Mal am 19. Decbr. Statt gehabten Weihnachts-Aufführung hatte die Sing-Akademie gewählt: 1) den Choral: „Gelobet seist du Jesus Christ," in Bearbeitungen von J. Eckardt, M. Praetorius und S. Bach; 2) „Ave regina" von Legrenzi; 3) „Maria wallt zum Heiligthum," aus Eckardt's Festliedern; 4) „Es ist ein' Ros' entsprungen," — ein hier fast stereotyp gewordener Weihnachts-Choral von unbekanntem Autor. — Den Beschluss machte der erste Theil des „Messias" von Händel. —

Münster. Herr Direktor Löwe veranstaltete am 20. Debr. mit Unterstützung des Frl. Mayer vom Düsseldorfer Stadttheater eine Vorstellung des „Belisar" von der ein Münster'sches Blatt behauptet, dass eine solche Aufführung weder in Italien noch irgendwo in Deutschland bis jetzt erzielt wäre. (Das glauben wir auch — es fragt sich nur, in welchem Sinne.)

Düsseldorf. Die Aufführung des Spontini'schen „Ferdinand Cortez" am 17. December vermochte zum ersten Male seit der Opern-Eröffnung unser Haus in allen seinen Räumen zu füllen. Die Oper wurde präcis durchgeführt und war mit hinreichendem Luxus ausgestattet.

Frankfurt a. M. Hr. C. A. André hat kürzlich ein wohlerhaltenes, von dem bekannten J. H. Tischbein aus Mainz nach dem Leben gemaltes Bild Mozart's aufgefunden und an sich gebracht. Dasselbe ist von einem noch lebenden Zeitgenossen Mozart's, dem Vikar Arentz in Mainz, als das bisher ähnlichste anerkannt worden.

Lüneburg. Zwischen den Weihnachts-Feiertagen und Neujahr wird hier unter der Leitung unseres Musik-Direktors Anger Gade's „Comala" von einem grossen Chor-Personale und einem vortrefflichen Orchester aufgeführt werden. Zur Einleitung des Concertes ist die *C-moll*-Sinfonie von Beethoven bestimmt. Die Proben zu der Gade'schen Composition werden auf unserer Sing-Akademie bereits seit einem Monate mit Eifer betrieben und es herrscht nur eine Stimme über die überraschenden Schönheiten des genialen Werkes. Herr Wellenkamp, der Mäcen der Lüneburger Künstlerschaft, veranstaltet nach der Aufführung ein Souper zu Ehren des Componisten. Ob dieser jedoch daran Theil nehmen wird, ist noch eine Frage.

Leipzig. Der junge aus dem hiesigen Conservatorium hervorgegangene Bassist Salomon, welcher ebenfalls erklärter Liebling des hiesigen Theaterpublikums ist, hat sehr ehrenvolle Engagements-Anträge an die Königl. Hofbühne in Berlin erhalten und wird wahrscheinlich auch dieselben annehmen.

— Endlich wird den 21. December Salomon's Diamantkreuz zur Aufführung kommen.

Dresden. Der namentlich bei dem Pianoforte spielenden Publikum sich durch seine vierhändigen Arrangements beliebt gemachte Fr. Mockwitz ist hier gestorben.

Dessau. Lortzing's Undine hat hier sehr gefallen, namentlich excellirte der Liebling des Publikums Nolte als Kühleborn sehr.

Cassel. An neueren Opern sollen wir nächstens hören: Balfe's Zigeunerin und Benedikt's Alte vom Berge.

Wien. Im Hofoperntheater beeilt man sich, diesmal die erste Bühne zu sein, welche Meyerbeer's Propheten in Deutschland aufführt, denn täglich finden Proben statt, so dass die Aufführung baldigst zu erwarten ist. Die Hauptrollen werden durch die Damen Lagrange, Zerr, und die Herren Ander, Leithner, Staudigl und Draxler besetzt. Mad. Lagrange ist überhaupt zufolge ihres glänzenden Gastspieles und zu Meyerbeer's Propheten erst kürzlich engagirt worden.

Riga. Conradin Kreutzer starb am Schlagfluss im 67. Jahre, nachdem er noch den Schmerz erleben musste, das seine Tochter kurz vorher die Stimme verloren hatte.

Copenhagen. Unser Landsmann Niels W. Gade, welcher mehrere Jahre die Leipziger Gewandhausconcerte leitete, wird zu Neujahr wieder nach Leipzig gehen. Er ist soeben mit der Composition einer Oper: Mariotta beschäftigt.

Paris. Endlich hat Duprez sich dazu verstanden, die Bühne zu quittiren. Er gab zu seinem Abschiedsbenefiz den letzten Akt der Lucia, den zweiten Akt der Jüdin und den dritten des Othello, wobei Mad. Viardot-Garcia mitwirkte.

Jassy. Der junge talentvolle Componist J. Schäffer, Schüler und Freund Robert Schumann's, gab kürzlich hier ein stark besuchtes Concert, in dem er mehrere seiner höchst geistreichen Fantasiestücke und einige seiner neuesten Compositionen vortrug. Das Concert brachte ihm 400 Dukaten ein. Er wird den nächsten Sommer in Berlin zubringen.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Bock.

Musikalisch-litterarischer Anzeiger.

Nachstehende sehr empfehlenswerthe Musikalien sind bei mir erschienen und in der Musikalienhandlung von **Ed. Bote & G. Bock** in BERLIN, BRESLAU und STETTIN vorräthig:

Bachmann, R., Husaren-Galop für Pianoforte. 5 Sgr.

Czerny, C., Weihnachtsalbum, Album élégant. 12 Morceaux melodieux pour Piano. Op. 804. Abtheilung I. 1 Thlr. 15 Sgr.

Liebe, L., Die Tyrolerin in der Fremde, Gedicht von K. Kauffer, für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Op. 17. 12½ Sgr.

Liederkranz, Sammlung auserlesener Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte.

No. 9. Bolt, J. J., Die Weinende. 5 Sgr.

Cassel, den 10. December 1849.

C. Luckhardt.

Novaliste No. 15.
von **B. Schott's Söhnen** in Mainz.

Adam, A., Variations pour Soprano de l'op. Le Torreador. 10 sgr.
Baumgartl, C., Deutsche Michel-Polka. Op. 15. 5 sgr.
Beethoven, van, Grande Ouvertüre. Op. 124. arr. pour 2 Pianos à 8 mains. 1 thlr. 15 sgr.
— — Grand Quintuor pour 2 Viol. etc. Op. 4. Neue Ausg. 1 thlr. 15 sgr.
Beyer. F., Bouquets des Mélodies. No. 20. I Puritani. 17½ sgr.
Burgmüller, Fréd., La Veneziana. Fantaisie. Op. 98. 17½ sgr.
— — La Villageoise allemande, Valse à 4 mains. 20 sgr.
Concone, J., Les Harmoniennes. Sammlung dreistimm. Chöre für Frauenstimmen. No. 7. Sur le lac (auf der See). No. 8. Nuit etoilée (die Sternennacht). No. 9. Voici l'orage (Sturmesnahen). à 12½ sgr.
Cramer, H., Potpourris à 4 mains. No. 24. Don Pasquale. 25 sgr.
Donizetti, La Pastorella di Tirolo (Die Schäferin enth.) Aurora 201. 5 sgr.
— — La Bergère de Tyrol. Mélodie. Lyre fr. 364. 5 sgr.
Dorn, H., Mus. Stammbuchblätter. 4 deutsche Lieder. Op. 63. 20 sgr.
— dito — einzeln: No. 1. Frühlingslied 7½ sgr., No. 2. Verlorene Liebe 5 sgr., No. 3. Vergebliche Wünsche 10 sgr., No. 4. Bischoff Albert von Trier. 7½ sgr.
Gottschalck, L., Bamboula. Danse de Nègres. Fantaisie. Op. 2. 25 sgr.
Herz, J., Fantaisie sur la Favorite. Op. 55. 17½ sgr.
— — Mazurka brillante. Op. 56. 17½ sgr.
— — Valse brillante. Op. 57. 15 sgr.
Jaell, A., Caprice sur le Prophète. Op. 9. 15 sgr.
Krauss, A., Fantaisie pour Piano sur Macbeth. Op. 34. 25 sgr.
Küffner, J., Repos de l'étude, pour violon seul. Cah. 3. 7½ sgr.
— idem — pour Flûte seule. Cah. 3. 7½ sgr.
— — Les Delassements de l'étude, pour 2 Violons. Cah. 3. 15 sgr.
— idem — pour 2 Flûtes. Cah. 3. 15 sgr.
— — Récréations pour Guitarre et Flûte ou Violon. Cah. 19. 15 sgr.
— — Airs fav. de l'opéra Haydée pour Clarinette seule. 10 sgr.
Lachner, V., 3 Lieder für eine Singstimme. Op. 13. livr. 1, einzeln à 7½ sgr. 22½ sgr.
Marcailhou, Le Val d'Andorre, Valse brillante (farb. Vignette.) 15 sgr.
— — Le Torrent. Valse brill. à 4 mains. 20 sgr.
Membrée, E., Djanina, 2e Valse brillante. 17½ sgr.
— — La Foi (der Glaube) Mélodie (Aurora). No. 97. 10 sgr.
— — L'espérance (die Hoffnung) Mélodie (Aurora.) No. 98. 10 sgr.
— — La charité (der christliche Glaube), Melodie (Aurora). No 99. 10 sgr.
Osborne, G. A., La Capricieuse, Fantasie. Op. 76. 15 sgr.
Pasdeloup, La Rosée, Polka du violon du diable. 5 sgr.
Rheinländer, die. Sammlung beliebter Polkas, enth.:
No. 141. Micheux, Vespèro, Polka. 5 sgr.
No. 142. Küffner, Versbacher, Polka. 5 sgr.
No. 143. Küffner, Fastnachtstraum. Polka. 5 sgr.
No. 144. Küffner, Schützenlied. Polka. 5 sgr.
Rosellen, H., Les Perles d'Italie, 2 Rondeaux. Op. 1. Nouv. édition. No 1. Thème de Rossini. No. 2. Thème de Carafa. à 12½ sgr.
Schad, J., Grazioso. Nocturne. Op. 35. 12½ sgr.
Schulthes, W., La danse au serail, Morceaux de concert. Op. 4. 17½ sgr.
— — Toccata, Etude de concert. Op 7. 17½ sgr.
Strauss, J., Nouvelles Valses. No. 3. Il n'y a qu'un Paris. No. 4. Souvenir de Gènes. à 12½ sgr.
Schubert, C., Paris la nuit, Quadrille à 4 mains. 15 sgr.
Terry, L., Les deux Moines. Duettino pour 2 voix de Basse. 10 sgr.
Thomas, A., Le Caid (der Kadi) Clav.-Ausz. einzeln No. 1 bis 12. à 5 sgr. bis 25 sgr.
Verdi, G., L'abandonnata (die Verlassene). Aurora. No. 100. 5 sgr.
— — L'abandonnée, Etude pour Soprano. Lyre fr. No. 363. 5 sgr.

Am Mittwoch den 2. Januar 1849 erscheint No. 1 des 4ten Jahrgangs der

Neuen

BERLINER MUSIKZEITUNG,

Herausgegeben
von
GUSTAV BOCK,
im Verein theoretischer und praktischer Musiker.

Enthält: Leitende Artikel, Kritiken, Besprechung der Opern und Concerte, Correspondenzen, Feuilleton der neusten Ereignisse sowohl im Gebiete der Musik als auch der Dramaturgie, Biographieen lebender und verstorbener Künstler, Musikalisch-litterarische Anzeigen.

In früheren Jahren betheiligten sich nachstehend genannt. Herren durch ihre Mitarbeit: W. Altmann in Breslau, Angermann, Dr. F. S. Bamberg in Paris, Baumgart in Breslau, C. Böhmer, Bollens in Dessau, Aloys Fuchs in Wien, W. v. Göthe in Wien, A. Gathy in Paris, A. Geyer in Constantinopel, Fl. Geyer, Granzin in Danzig, J. B. Gross in St. Petersburg (†), C. Guhr in Frankfurt a. M., Dr. Hanslick in Wien, M. Hanemann, A. Haupt, Itzenplitz, Dr. A. Kahlert in Breslau, Superintendent Karsten in Züllichau, Kossmaly in Stettin, H. Krigar, Dr. Krüger in Emden, Dr. Kullak, Dr. Lange, Prof. Lobe in Leipzig, Dr. Lohstein in Strassburg, Mannsfeldt in Breslau, N. F. Marc in London, Markull in Danzig, Prof. A. B. Marx, C. v. Oertzen in Neustrelitz, J. Peterson in Marienwerder, Präger in London, Ludw. Rellstab, A. G. Ritter in Magdeburg, G. Römer in Rom, Dr. J. Schladebach in Dresden, J. P. Schmidt, Schneht in Sondershausen, O. K. F. Schulz in Prenzlau, Schwiening in Friedland, Teschner, O. Tiehsen (†), Tschirsch in Liegnitz, H. Truhn, Uhlich in Dresden, Ullmann in New-York, Vierling in Frankfurt a. O., Ch. Voss, Jul. Weiss, Wohlers, v. Woringen etc. etc.

Wöchentlich erscheint von dieser Zeitung wenigstens eine Nummer in Stärke eines Bogens in 4to.

Abonnements werden angenommen in allen Postanstalten, wie Buch- und Musikhandlungen des In- und Auslandes, und zwar:

ohne Prämie, zu { 3 Thlr. p. Jahr, 1 Thlr. 25 Sgr. p. Halbjahr, 1 Thlr. pro Vierteljahr.

mit Musik-Prämie, bestehend in einem Zusicherungs-Schein im Betrage von 5 oder 3 Thlr. zur unumschränkten Wahl aus dem Verlage v. Ed. Bote & G. Bock: } zu: 5 Thlr. p. Jahr, 3 Thlr. p. Halbjahr.

Da die Postämter nur Abonnements zu 3 Thlr. resp. 1½ Thlr. annehmen, so ersuchen wir, falls die Prämie gewünscht wird, uns den Mehrbetrag von 2 Thlr. franco zu übersenden.

Bis jetzt sind erschienen: 1. Jahrgang p. 1847.
2. Jahrgang p. 1848.
3. Jahrgang p. 1849.

Verlag von **Ed. Bote & G. Bock (G. Bock,** Königl. Hof-Musikhändler), Jägerstr. No. 42., — Breslau, Schweidnitzerstr. No. 8. Stettin, Schulzenstr. No. 340.

Druck von J. Petsch in Berlin.

Bayerische Staatsbibliothek München

Franz Steckeler
Buchbinderei
Höchstädt/Do.
Digitized by Google